arta

ANUL XXXVI Nr. 9/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 9/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACȚIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA:

Uniunea Artiștilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15 70.51.80, 71118, București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL:

Dan Grigorescu, redactor șef, François Pamfil, secretar responsabil de redacție, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Călin Dan

PREZENTAREA GRAFICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURĂ:

Ileana Savu

FOTOGRAFII:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE:

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariții); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—56, PO Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

	1	Răni fără sînge	Arta
FIȘE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	2	Ana Tzigara Berza	Ileana Pintilie
	6	Ion Lucian Murnu	Andrei Cornea
ESEU	10	Kandinsky, Malevici, Mondrian între figurativ și abstract	Cristian Velescu
INTERVIU	15	Opinii asupra artei contemporane	Giulio Carlo Argan
ARHITECTURA ÎN PERSPECTIVA TIMPULUI	17	Michelangelo și săvîrșirea unor lucrări de arhitectură	Aurelian Trișcu
	21	Sigfried Giedion	Alexandru Beldiman
	23	Despre arhitectura timpului	Dragoș Gheorghiu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	25	Zoe Băicoianu	Margareta Ioniță
ȘANTIERE ALE ARTEI	26	Ineu	Aurelia Mocanu
	27	Scînteia	Gheorghe Vida
CRONICĂ	29	Ion Jiga	Ion Vlasiu
ATELIER	30	Niculae Florea	Theodor Redlow
ESEU	32	Gîlceava trupului cu veșmîntul	Călin Dan
CRONICĂ	35	Tezaur de civilizație bucureșteană	Adrian Silvan Ionescu
	36	Antichități egiptene în colecțiile din România	A. Silvan Ionescu
	37	Jurnalul galeriilor	Alina Cambir, S. Adrian, Gheorghe Grigore, Radu Ionescu
COPERTA	I	Marină, 1937	Ana Tzigara Berza

	1	Blessures qui ne saignent pas	Arta
FICHES POUR L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	2	Ana Tzigara Berza	Ileana Pintilie
	6	Ion Lucian Murnu	Andrei Cornea
ESSAI	10	Kandinsky, Malevitch, Mondrian entre l'art figuratif et l'art abstrait	Cristian Velescu
INTERVIEW	15	Opinions sur l'art contemporain	Giulio Carlo Argan
L'ARCHITECTURE DANS LA PERSPECTIVE DU TEMPS	17	Michel Ange et la réalisation de travaux d'architecture	Aurelian Trișcu
	21	Sigfried Giedion	Alexandru Beldiman
	23	Sur l'architecture du temps	Dragoș Gheorghiu
FICHES POUR L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	25	Zoe Băicoianu	Margareta Ioniță
CHANTIERS DE L'ART	26	Ineu	Aurelia Mocanu
	27	Scînteia	Gheorghe Vida
CHRONIQUE	29	Ion Jiga	Ion Vlasiu
ATELIER	30	Niculae Florea	Theodor Redlow
ESSAI	32	La querelle du corps et du vêtement	Călin Dan
CHRONIQUE	35	Trésor de civilisation bucarestoise	Adrian Silvan Ionescu
	36	Antiquités égyptiennes dans les collections roumaines	A. Silvan Ionescu
	37	Le journal des galéries	Alina Cambir, S. Adrian, Gheorghe Grigore, Radu Ionescu
COUVERTURE	I	Marine, 1937	Ana Tzigara Berza

	1	Бескровные раны	Арта
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	2	Ана Цигара Берза	Иляна Пинтилие
	6	Ион Лучиан Мурну	Андрей Корня
ЭССЕ	10	Кандинский, Малевич, Мондриан между фигуративным и абстрактным	Кристиан Велеску
ИНТЕРВЬЮ	15	О современном искусстве	Джулио Карло Арган
АРХИТЕКТУРА В ПЕРСПЕКТИВЕ ВРЕМЕНИ	17	Микеланджело и создание архитектурных сооружений	Аурелиан Тришку
	21	Зигфрид Гидион	Александру Белдиман
	23	Об архитектуре времени	Драгош Георгиу
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	25	Зое Бэйкояну	Маргарета Ионицэ
СТРОИТЕЛЬНЫЕ ПЛОЩАДКИ ИСКУССТВА	26	Инэу	Аурелиа Мокану
	27	Скынтейя	Георге Вида
ХРОНИКА	29	Ион Жига	Ион Власиу
МАСТЕРСКАЯ	30	Никулай Флоря	Теодор Редлов
ЭССЕ	32	Ссора плоти с одеянием	Кэлин Дан
ХРОНИКА	35	Сокровищница бухарестской цивилизации	Адриан-Сильван Ионеску
	36	Произведения античного Египта в румынских коллекциях	А. Сильван Ионеску
	37	Дневник галерей	Алйна Камбир, С. Адриан, Георге Григоре, Раду Ионеску
ОБЛОЖКА	I	Марина, 1937	Ана Цигара Берза

https://biblioteca-digitala.ro

IOAN ANDREESCU, Autoportret

răni fără sînge

Cultura nu a putut înfrînge tirania. Și a plătit această neputință cu propriul său trup. Așa cum inerția și imobilismul celor maturi și înțelepți au fost plătite cu sîngele copiilor și nepoților, al celor fără odihnă și fără «înțelepciune», cultura noastră își plătește prin sacrificii irecuperabile tributul — nedrept dar inevitabil — pentru o existență situată prea adesea în paralelism necombativ cu puterea. E un adevăr dureros pe care numai asumîndu-l îl putem depăși.

Ce vină au avut acei tineri care s-au dus nepăsători către moarte, alta decît că erau copiii noștri? Ce vină au bibliotecile arse, bisericile distruse, picturile spintecate, decît că au fost ale unei culturi care nu s-a știut apăra pe sine altfel decît retrăgîndu-se? Arma dizidenței înseamnă, pe lîngă solidaritate, și solitudine. A fi dizident înseamnă a fi singur, în așteptarea unei opinii. Iar cînd opinia se constituie cu mîinile goale, jertfa e iminentă. Copiii au făcut revoluția pentru că nu suportau această singurătate, pentru că nu aveau nevoie de individualizare, ci de libertatea normală a unei mulțimi ce se mișcă, în liniște, pe căile largi ale libertății.

O moarte unică reunește atîtea monumente ale culturii noastre și atîtea trupuri netrecute de adolescență, într-un același masacru care ne privește pe toți. Cînd ai lăsat, cu ochii încețoșați de o prea omenească frică, să se prăbușească sub tîrnăcop lăcașul unde ți-ai botezat copilul, pregătește-te să fii lovit tu însuți prin ființa lui, prea crudă pentru a pricepe legile supraviețuirii, prea dornică să aducă la lumină ceea ce un imemorial instinct al dreptății îi dictează.

Și totuși, cultura e nevoită să se salveze pe sine altfel decît viața. Pentru că viața e, pînă la proba contrarie și definitivă, o mișcare veșnică și o veșnică regenerare. Cultura, prin alcătuirile ei, rămîne irepetabilă și singura sa mobilitate e iradierea subtilă a operei. Odată sursa acestei emanații pierind, o constelație de interferențe se prăbușește în haos. Ceea ce apare, uneori, ca lașitate, e disperata dorință de salvare a unicului. Obligată adesea la forme minore, la camuflaje oneste, truda culturală caută să perpetueze inefabilul, în speranța că el va răbufni, cîndva, în chip extatic și definitiv. La un moment dat amînarea devine speranță.

Rănile adînci uneori nu sîngerează. E lesne de înțeles, deci, că delicata efigie a lui Andreescu, despicată cu brutalitate, ascunde o teribilă hemoragie morală. Absurdul acestei demonstrații de forță nu trebuie să ne înșele: ea are coerența sa, ce ține de o logică alta decît a noastră — de logica implacabilă a întunericului. Cînd vrei răul cu orice preț, nici un gest nu e gratuit. Cineva spune că Irod a lăsat un testament prin care cerea, după moartea lui, un nou masacru al inocenților — «pentru ca lumea să nu se bucure». Bucuria libertății, însă, poate îmbrăca și haine cernite. Vitalitatea speranței e, pînă la urmă, incoruptibilă și incorigibilă. Să dorim ca rănile fără sînge ale spiritualității noastre să se vindece suficient de repede ca să putem trăi. Și suficient de încet pentru a lăsa cicatrici spre luare aminte.

arta

https://biblioteca-digitala.ro

ana tzigara berza

ileana pintilie

Privită în ansamblul ei, mișcarea plastică românească în perioada interbelică se arată de o diversitate cu greu atinsă în alte etape istorice. Afirmația se cere desigur explicată: purtătoare a unei tradiții proprii, arta românească cunoaște, începînd cu anii '20, o largă deschidere spre mișcarea plastică europeană, intrînd astfel într-un complex proces de osmoză culturală. Diversitatea formulelor stilistice occidentale sînt receptate și preluate într-o sinteză personală, adoptîndu-se numai acelea care corespundeau structurii artistice autohtone. Pentru a ne opri numai la un exemplu, expresionismul, cu puține excepții (cîțiva artiști sași din centrul Transilvaniei și alți cîțiva, grupați în jurul Școlii de la Baia Mare), apare doar accidental în arta românească, eventual în tensiunea unei linii sinuoase sau în cromatismul îndrăzneț al unei pînze, lipsit fiind de suportul structural de tragism ontologic care l-a generat inițial.

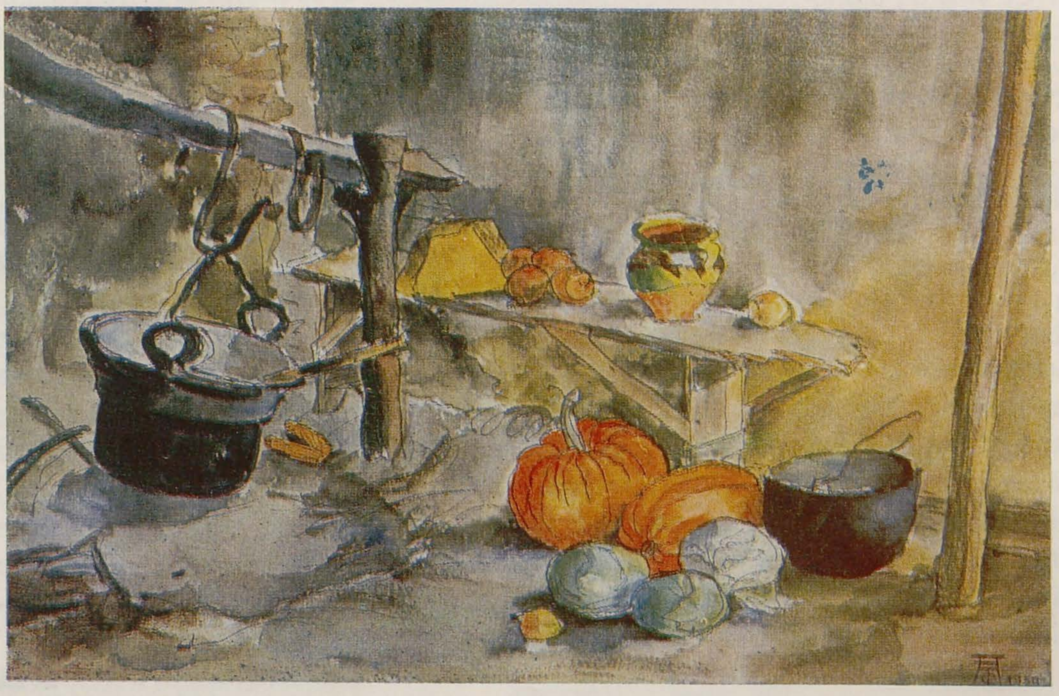
Dominată în linii mari de un post-impresionism pătruns prin filiera franceză, dar și de realism sau mai bine zis de «realisme», după cum semnalează cu justețe Ioana Vlasiu într-un interesant studiu dedicat acestui subiect, pictura românească atinge momente de sinteză cu Pallady care și-a căutat inspirația în cromatica subtilă, dar și în hieratismul figurilor din frescele medievale românești, cu Petrașcu a cărui culoare densă, păstoasă, vitrificată face trimitere la arta populară sau cu un grup de artiști (Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Sabin Popp etc.) care tindeau chiar spre o «artă cu identitate națională». Învățămîntul artistic, solid clădit în secolul al XIX-lea pe baze academice, continuă să fie temeinic, pendulînd între academism și realism, la formarea tinerilor contribuind în bună măsură exemplul personal al profesorilor, ei înșiși artiști: Ressu, Steriadi, Șirato, Paciurea, Cecilia Cuțescu-Storck.

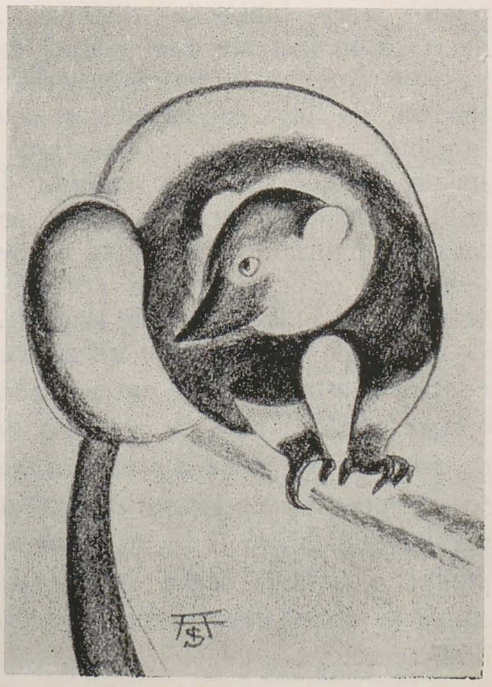
În acest climat cultural efervescent s-a format și Ana Tzigara Berza[1]. A studiat la Academia de arte frumoase din București, absolvind în 1929 clasa de arte decorative condusă de Cecilia Cuțescu-Storck. Din această perioadă se păstrează crochiuri, desene-studii după model executate în manieră academică și proiecte de vitralii care dovedesc o natură sensibilă și dotată cu simț pentru linie și compoziție. În aceste proiecte linia este fluidă, șerpuitoare, derivînd din decorativismul Art Nouveau iar compoziția din friza dansatoarelor, aparent simplă, bazată pe repetiția elementelor-modul, este savuros complicată de sinuozitățile capricioase ale desenului. Tot din această perioadă datează și niște studii de frize cu motive antice, de asemenea niște linogravuri care, spre deosebire de cele dintîi — simple exerciții didactice — dezvăluie o mare libertate creatoare, o stilizare îndrăzneață a liniei, capabilă să definească cu maximă expresivitate *(Vulpea)*.

Încă înainte de absolvire, dar și în anii următori, începe să lucreze monotip, tehnică între grafică și pictură, în care se perfecționează treptat. Își alege ca subiecte diverse peisaje și compoziții, culminînd cu o suită de scene religioase executate în Italia (1934), remarcabile prin modernismul viziunii. Artista își însușește forța de expresie gravă a icoanei populare, mlădiată însă în forme gracile, moi, în care sentimentul religios este transpus într-o atmosferă blîndă, de un suav decorativism.

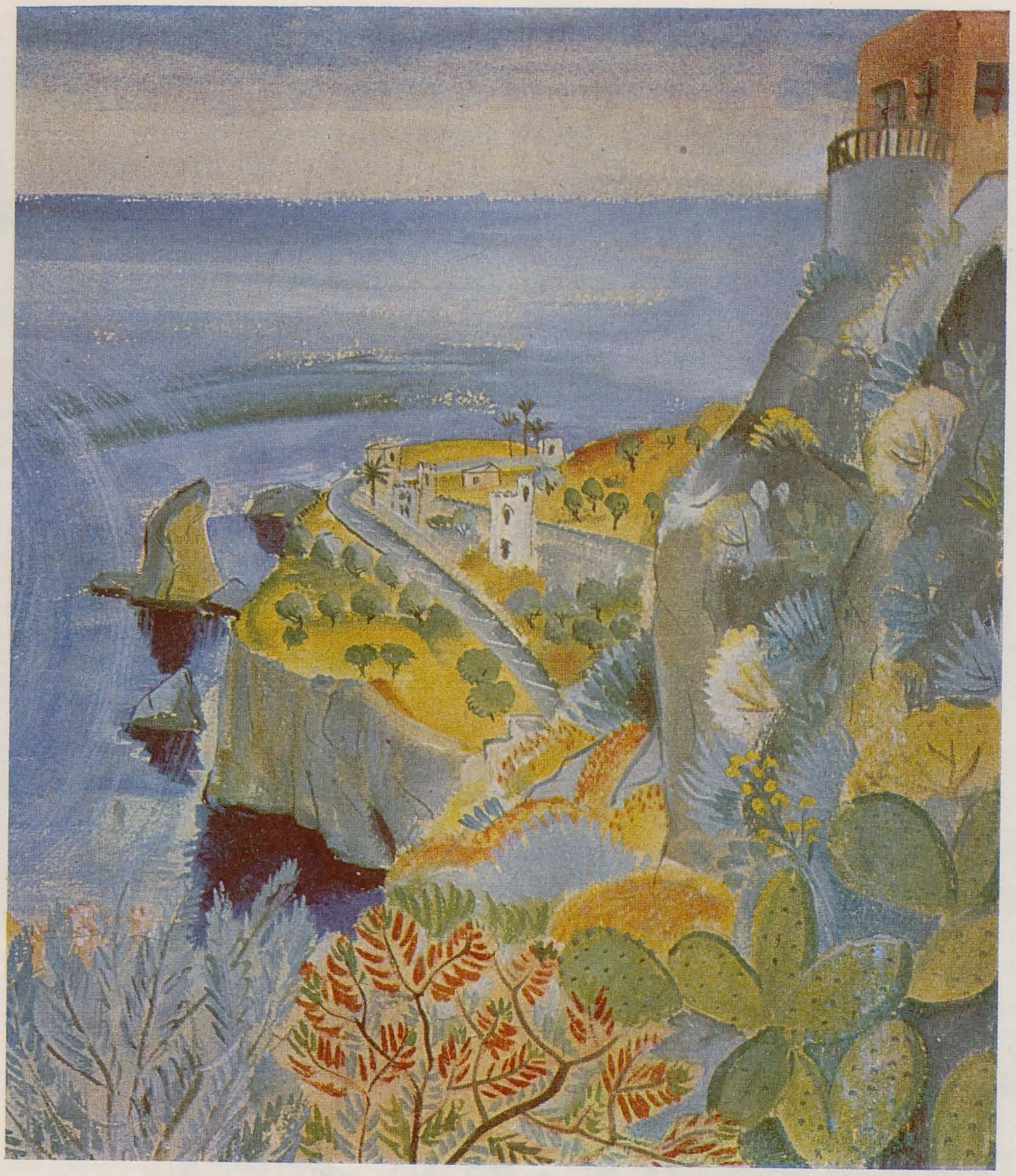
Anii petrecuți la Paris (sfîrșitul lui 1929—1932) marchează pregnant formația sa artistică: studiază cu André Lhote la Academia fondată de el în 1921 pe strada Odesa. Din această perioadă datează cîteva desene în cărbune și conté executate după model, la care se remarcă o desprindere tot mai clară de modul de tratare academist; libertatea de expresie este cîștigată prin linia fluidă, sigur condusă în sensul conturării formelor, care păstrează încă o construcție riguroasă, aproape cubistă. Astfel volumul se reliefează în mod pregnant, dar mișcarea liberă a creionului pe hîrtie emană o adevărată energie magnetică, depășind simpla stare descriptivă. Cu două desene în cărbune debutează la Salonul de grafică de la București în 1930; desenul intitulat *Baba de la vie*, construit pe un geometrism clar, păstrează totuși un aer naturalist rezultînd din descrierea amănunțită a fizionomiei, artista consemnînd cu fidelitate fiecare adîncitură a obrazului. În desenele după model se remarcă oscilarea între două tipuri de tratări: una riguroasă, care merge pe forma construită, pe redarea volumului într-o manieră realistă și alta mai decorativă, făcînd concesii unui sentimentalism întîlnit uneori în pictura feminină.

În peisaj, libertatea atinsă de linie este și mai mare; notația devine rapidă, aproape precipitată și de aceea tehnicile ce corespund cel mai fidel reacției spontane în fața motivului sînt guașa și acuarela. Uleiurile păstrate în colecții sînt puține și executate de obicei într-o manieră ternă, cu pasta așternută cu zgîrcenie, fără vibrații și opulențe *(Portretul doamnei Jacqueline M.)*. Guașa, laviul, acuarela, în schimb, permit mîinii să se desfășoare nestingherită, într-un gest liber și spontan, să





https://biblioteca-digitala.ro



«fugă» pe hîrtie. În această manieră sînt realizate peisajul cu un vapor pe Sena și cel de pe cheiurile pariziene, străbătute de expresive siluete în mișcare. Natura statică evoluează și ea de la construcția geometrică a formelor, privite într-o manieră realistă dar dintr-un unghi fix, înțepenite parcă într-o «poză» (natura cu vas oriental), spre o imagine dinamică, însuflețită, în care vibrațiile de linii și de culoare traduc parcă viața tainică a lucrurilor. Într-o natură statică de tip bodegones, descrierea este presărată cu amănunte rustice și pitorești (ceaunul mare atîrnat de un cîrlig deasupra vetrei) care îi sporesc savoarea și prospețimea, artista reluînd astfel un motiv frecvent în epocă (vezi *Bucătărie călugărească* de Ștefan Dimitrescu). Treptat, libertatea de expresie odată cîștigată, se ajunge la rafinarea și spiritualizarea motivului, devenit brusc o «esență», ca în natura moartă cu vas cu flori, pictată în ulei, în aceeași tehnică aparte de care vorbeam mai sus. Anii de formare artistică se continuă cu încă o bursă la Școala română din Roma, unde se afla înscrisă între 1933—1935. În această perioadă, Ana Tzigara Berza își conturează treptat maniera de lucru. Influența artei franceze se simte ca un catalizator în pictura ei de factură post-impresionistă. Adepta unei totale spontaneități creatoare, ea pictează aproape numai în guașă. Desenul este suplu, grațios, forma își pierde greutatea, devine mai dinamică, mai vie. Temele abordate sînt aproape exclusiv peisaje care, prin ineditul lor, prin nota exotică, oferă o sursă inepuizabilă de inspirație. În ciuda repetării unor motive din natură, în esență aceleași: porturi pline de vase și mici ambarcațiuni cu pînze, străzi cu case flancate de copaci exotici, ba chiar vedute deja cunoscute — *Roma-vedere de pe Palatin* — sau biserici și colțuri pitorești ale Veneției și Florenței, golfuri fierbinți ale sudului, pictura Anei Tzigara Berza nu este deloc monotonă, deoarece fiecare lucrare în parte conține în primul rînd o trăire personală în fața naturii, reprezintă o *stare* a sensibilității ei plastice. Este o pictură aparent dedicată strălucirii lumii exterioare, dar în care descifrăm adîncimile sufletești ale celui care o produce. Există aproape în fiecare imagine o tratare anecdotică, ce constă în interpretarea plină de vervă și umor a temei. Exotismul nu este neapărat căutat, ci rezultă din subiectele însele, alese de-a lungul peregrinărilor artistei prin Italia, la Taormina, Agrigento, Amalfi, Capri sau la Tripoli. Lumina orbitoare care topește culorile și le transformă în incandescențe o inspiră, îndemnînd-o să o redea printr-o cromatică transparentă, ușoară, iluminată de fulgerări aproape fove. Artista reușește să sugereze respirația amplă a unui spațiu vast, inundat de soare și lumină, pulsînd între cer și mare. Adesea adopta perspectivele plonjante — «au vol d'oiseau» — în care detaliile peisajului — case, drumuri, copaci, ziduri de cetăți — devin jucării pline de farmec ale unui univers surprins într-o complexă și vertiginoasă mișcare de rotație.

Uneori, în cele mai bune guașe, peste cromatica incandescentă, vibrînd de tensiune conflictuală, pictorița intervine cu un grafism în genul lui Raoul Dufy, o scriitură agilă, nervoasă, plină de vervă, calități care o însoțesc și în cazul desenelor reprezentînd animale. Mult mai mult decît niște simple studii, exerciții cu valoare documentară, aceste desene sînt reale demonstrații de virtuozitate, în care linia conturează nu numai forma, volumul, ci definește cu pregnanță din cîteva trăsături un «caracter». Cu aceste subtile desene, Ana Tzigara Berza se afla în tradiția lui Franz Marc sau Renée Sintenis, cunoscută de asemenea pentru grafica și plastica animalieră.

Astfel de lucrări au alcătuit materialul primei expoziții personale din 1938, care cuprindea majoritatea desenelor și picturilor executate în Italia. Această primă expoziție încheia o etapă fertilă de creație, deschizînd drumul către alte experimente. De exemplu, în peisajele pictate la Concarneau în 1939, sau în cele din Sighișoara, viziunea sa artistică evoluează către un realism magic, caracterizat printr-o fidelitate față de obiect, o imagine clară, despovărată de sentimentalism și de emoții. În guașele din Sighișoara apare nou un narativism în scenele de stradă, care trădează o atenție crescută pentru banal și cotidian. Propria imagine este redată fără nici o interpretare subiectivă, frontal, golită de detalii superflue, într-un spațiu epurat, fără atmosferă (*Autoportret*, 1939).

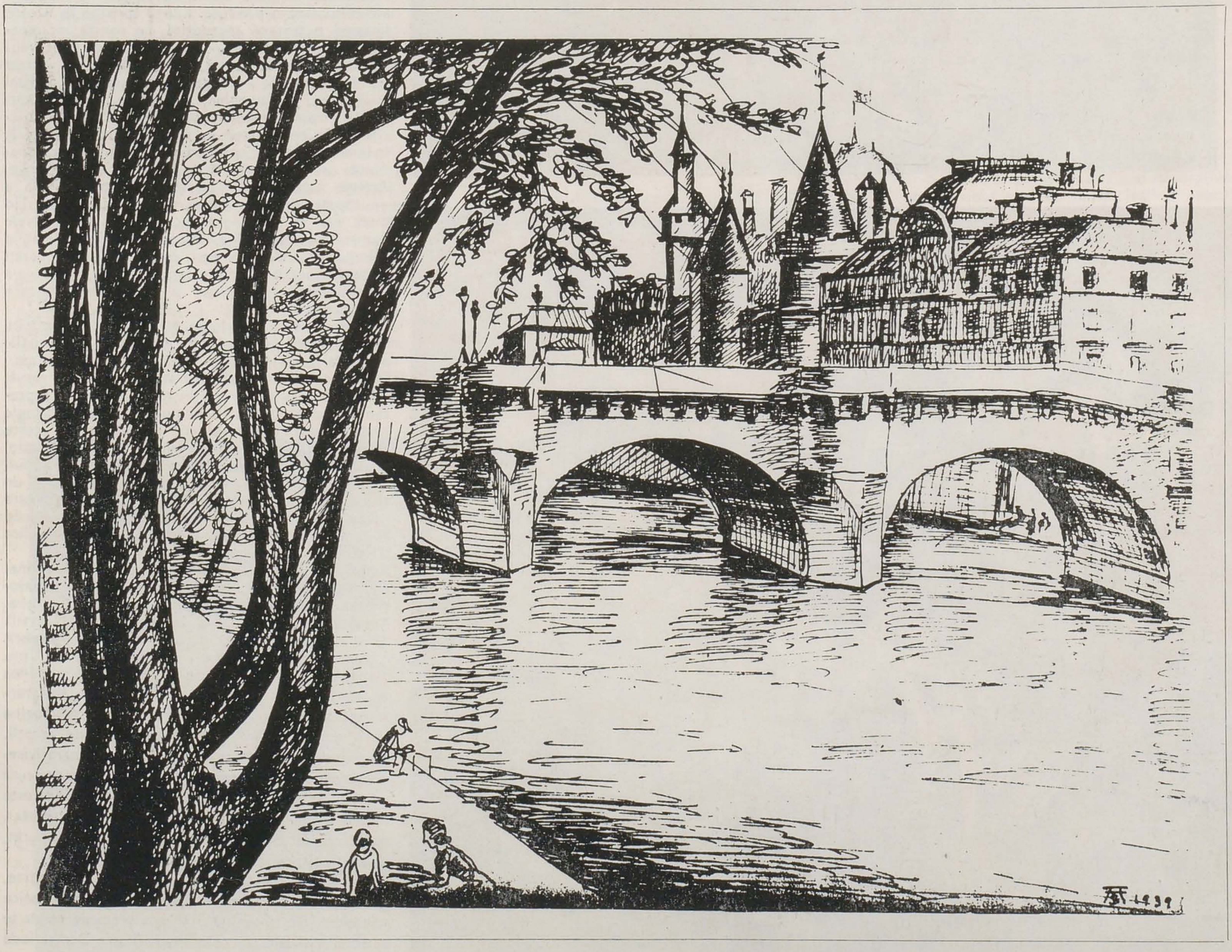
Puțin cunoscută din pricina unui destin aparte, Ana Tzigara Berza se integrează mișcării plastice românești din deceniile 3 și 4, alături de celelalte personalități feminine ale epocii (Lucia Demetriade

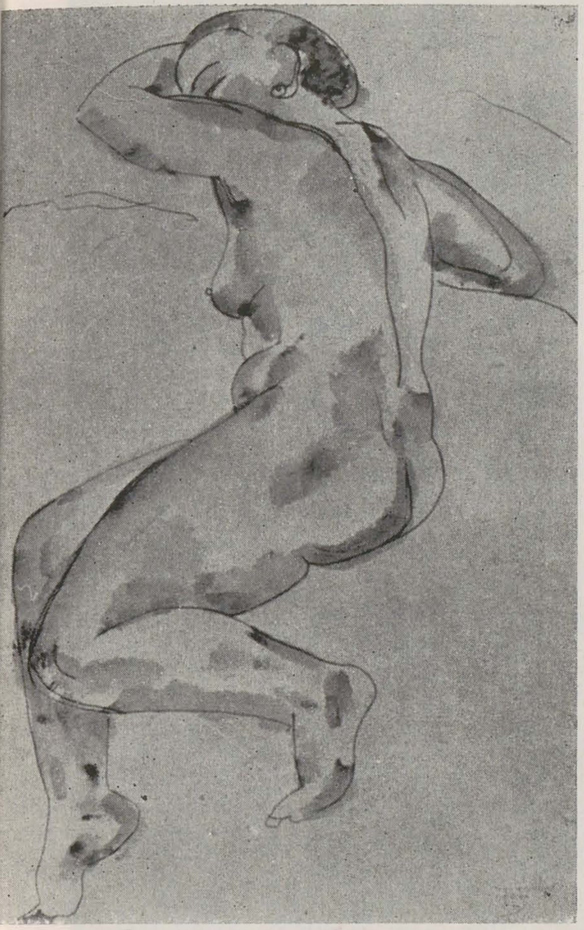
https://biblioteca-digitala.ro

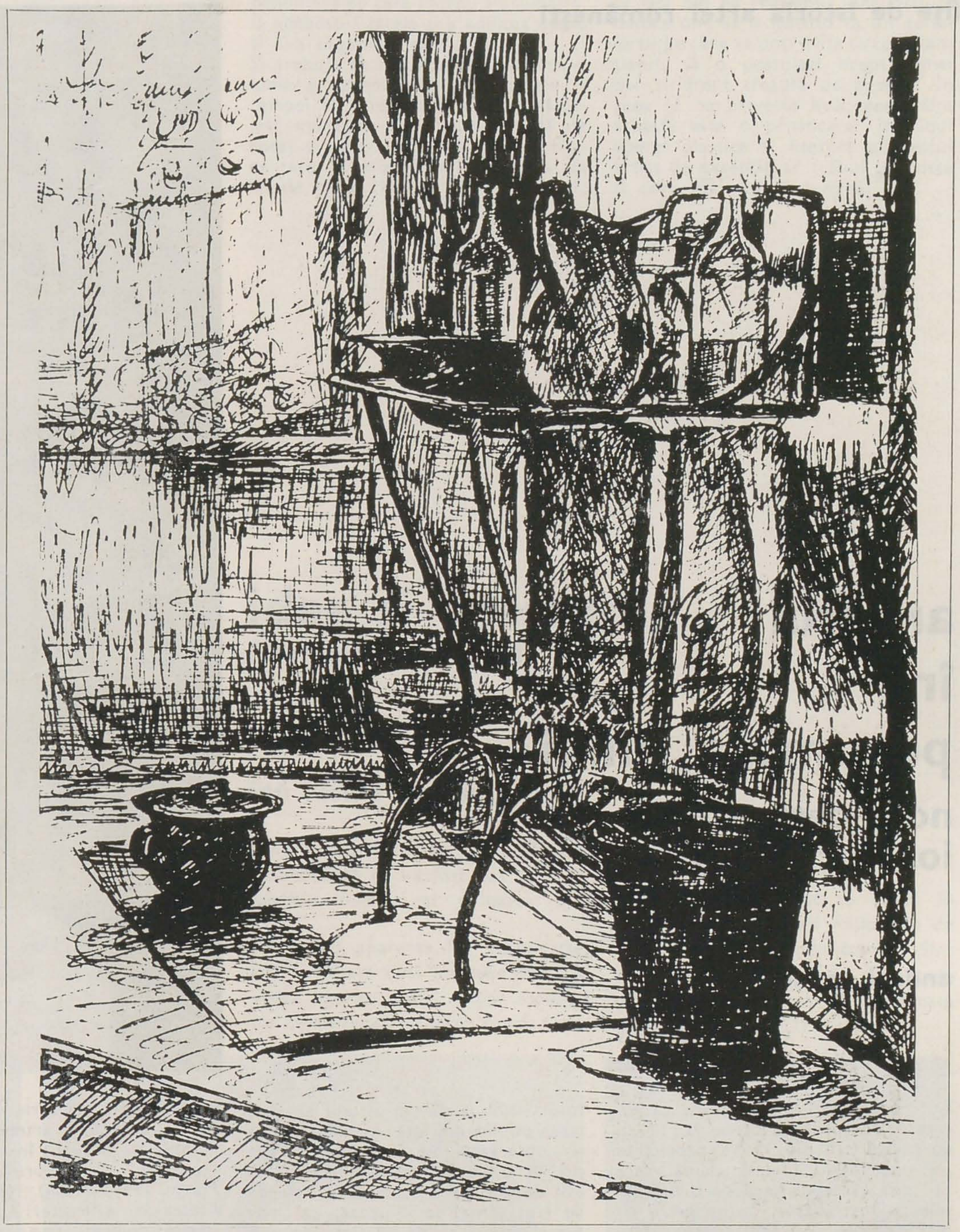
Bălăcescu, Magdalena Rădulescu, Margareta Sterian, Michaela Eleutheriade), cu care se înrudeşte prin unele trăsături comune. Privită din unghiul unei neconsumate modernităţi, arta ei ar merita o reconsiderare mai amplă, integratoare.

NOTĂ BIOGRAFICĂ

[1] Fiica lui Alexandru Tzigara Samurcaş şi a Mariei Cantacuzino, Ana Tzigara Berza s-a născut la 26 august 1908 la Bucureşti. Urmează şcoala elementară între 1915 – 1919, apoi şcoala medie între 1919–1923, înscriindu-se în acelaşi an la Academia de arte frumoase din Bucureşti, în clasa Ceciliei Cuţescu-Storck, urmînd deci cursurile de artă decorativă. După absolvire, obţine prin concurs o bursă de specializare în Franţa, plecînd la 1 decembrie 1929 la Paris, unde va rămîne pînă în 1932. În acest timp frecventează Academia lui André Lhote, pe care artistul, după ce fusese profesor din 1918 pînă în 1920 la Academia Modernă, apoi la Academia Anderson, o fondase în 1921. Continuarea studiilor în străinătate este facilitată de cîştigarea unei burse, la 1 octombrie 1933, la Şcoala română din Roma, unde va rămîne bursieră pînă în 1935, cînd se căsătoreşte cu Mihai Berza. Perioada de formare poate fi considerată ca încheiată, Ana Tzigara Berza trăind în continuare la Roma pînă în 1938, timp în care soţul ei a ocupat funcţia de secretar al Şcolii române. Este o etapă fertilă în creaţia sa, în care lucrează mult, călătoreşte la Tripoli (1935), în sudul Italiei, în Franţa (Concarneau, 1939).
Debutează la Bucureşti la *Salonul de Alb şi Negru* în 1930, expunînd două desene în cărbune dintre care unul, *Baba de la vie*, este reprodus în revista *Ilustraţiunea română*. Alături de alţi nouă tineri artişti (printre care Gh. Labin) este recompensată cu un premiu (4 000 de lei). În aprilie-mai 1935 participă la



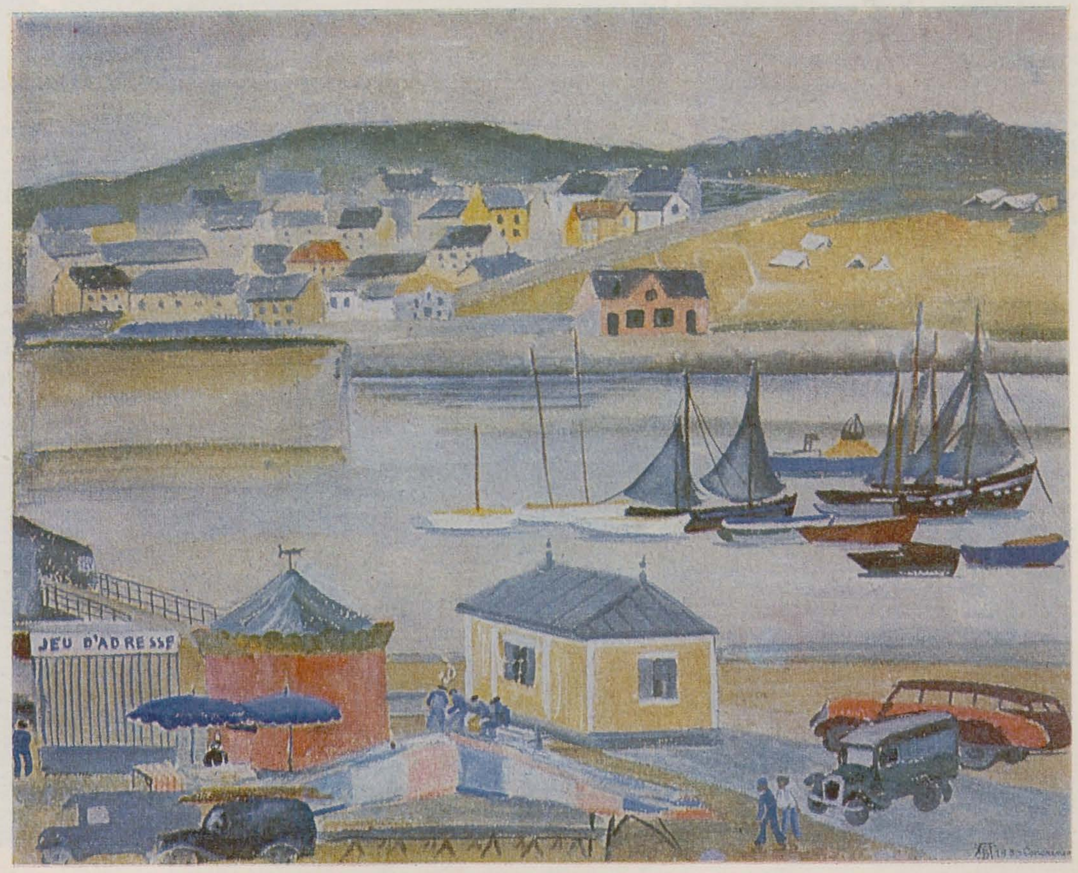




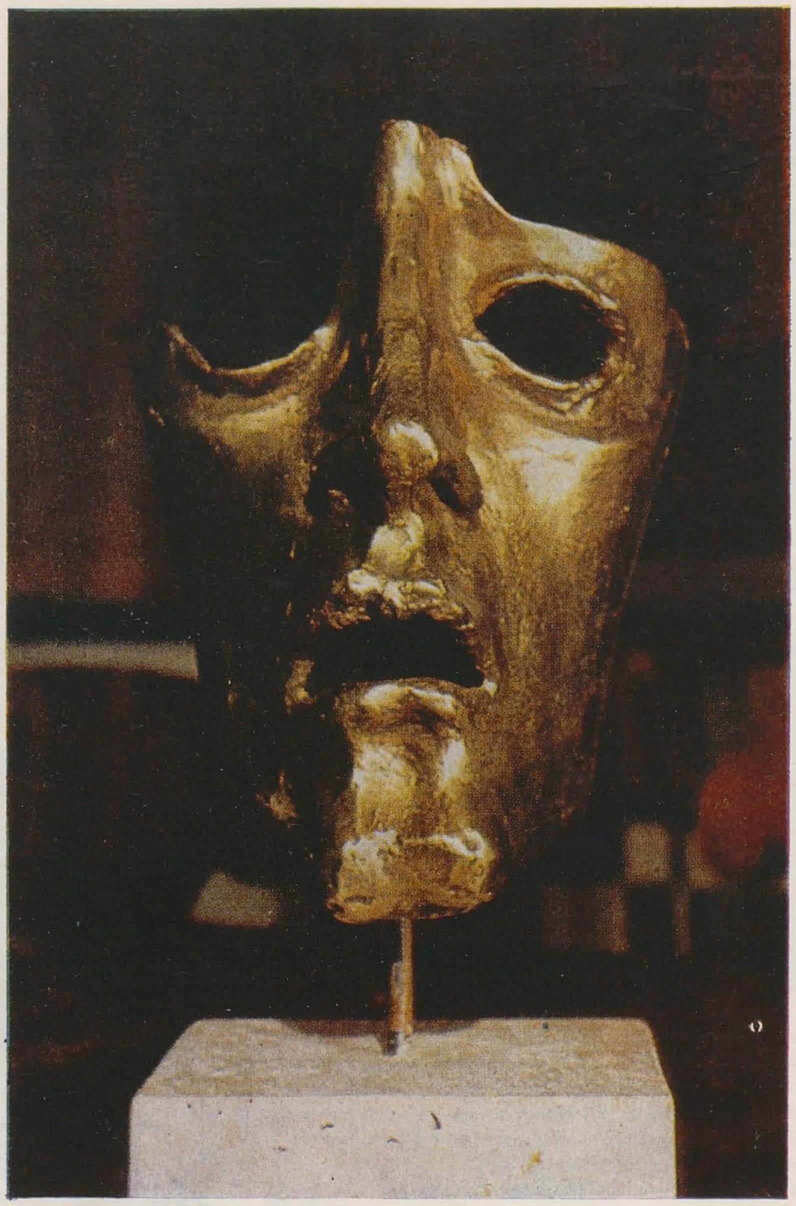
expoziția sindicatului artelor frumoase din Roma, *Mostra di disegno*, cu șase desene, iar în mai același an are loc expoziția bursierilor Școlii române de la Roma la care participă cu 56 de guașe și desene. În 1937 expune din nou alături de bursierii Școlii române din Roma, în presa vremii apărînd în Italia reproduceri după unele lucrări ale ei.

Stabilindu-se în țară, în 1938 deschide o primă expoziție personală, în atelierul propriu din strada Kogălniceanu nr. 4, cu uleiuri, guașe și desene executate în Ita ia (126 de lucrări). Expoziția este primită cu interes de critica de specialitate (Fr. Șirato, Al. Busuioceanu, Tache Soroceanu, Olga Greceanu), care semnalează apariția unui artist interesant, aflat, după unele tatonări, pe un făgaș propriu, dar și cu unele rezerve fugar exprimate (G. Oprescu).

Această primă ieșire în public, deși timid făcută în pațiul atelierului propriu, pare să o fi încurajat, întrucît în 1940 expune din nou la sala Dalles peisaje lucrate la Sighișoara și naturi statice. Momentul deplinei afirmări pe plan artistic coincide însă cu începutul unui lung șir de suferințe care aveau să o urmărească implacabil. Boala cuibărită încă din anii parizieni se agravează lent dar sigur, imobilizînd-o și condamnînd-o la izolare. Din deceniul 4 ș icițiva ani din cel următor se păstrează în mape desene în peniță, guașe reprezentînd peisaje din Bran și nenumărate desene pentru copii. Participarea ei la manifestări publice devine sporadică, fiind semnalată ultima dată în 1951 ia muzeul Simu, la secția de grafică. Se stinge, complet imobilizată la pat, în 1 aprilie 1967 la București.



https://biblioteca-digitala.ro



artistul în penumbra lumii

note despre ion lucian murnu

andrei cornea

Trăiește ascuns
Bias din Mytilene

Se crede astăzi prea adesea că un creator despre care merită să se vorbească trebuie să se proiecteze pe sine într-o lumină crudă, care să-l lase să se distingă cu o fizionomie cît mai aparte, cu un profil cît mai « original ». Singularizarea artistului printre confrații săi și, în fond, printre ceilalți muritori, despărțirea sa de înaintași au ajuns să apară atît de importante, încît ele sînt exacerbate cu bună știință, incluse într-o strategie agresivă de «public relations» și afirmate cu o impetuozitate stridentă. Stilul operei, dar și stilul vieții omului sînt de multe ori regizate cu consecvență și vădită intenționalitate, urmărindu-se brizanța efectului, stimularea curiozității și epatarea publicului. Iată însă că astfel — iar observația s-a făcut de destule ori în ultimul timp — originalitatea atît de căutată și de dorită își pierde de fapt ființa, se diluează, ba chiar piere uneori cu desăvîrșire. Un nou tip de conformism se instalează cu acest prilej, un conformism ce face din non-conformismul impenitent regula care instituționalizează dogmatic anarhia stilistică. Libera spontaneitate creatoare face loc devoțiunii față de idolii epocii, iar clamarea zgomotoasă a « dreptului la diferență » își pierde sensul într-un vacarm universal și nemodulat. Revolta se epuizează astfel în monotonie, dînd o tristă mărturie despre friabilitatea aventurii artei moderne.

Altfel s-au petrecut însă lucrurile cu sculptorul și pictorul Ion Lucian Murnu (1910—1984). Fiindcă originalitatea sa, altminteri decît a unora dintre confrați, n-a fost niciodată « făcută », ci « născută », iar singularitatea demersului său artistic nu s-a împlinit într-un efort pătimaș de a căuta cu orice preț sufragiile unei lumi care a impus nu o dată haosul stilistic drept criteriu de gust. La Ion Lucian Murnu există o autenticitate subiacentă operei, iar nonconformismul a fost totdeauna trăit și nu proclamat, ceea ce nu înseamnă însă că ar fi dificil de înregistrat. Poți vorbi despre destui artiști ca despre regele Melchisedec: omițînd referirile la familie, ascendenți, origine — fără însă ca posibilitatea de a surprinde sensurile creației să fie sensibil diminuată. La Murnu o asemenea «punere în pagină» restrictivă nu ar fi de dorit. Nu este, astfel, lipsit de importanță a se reaminti că el descinde dintr-o veche și solidă familie de macedo-români, care a dat țării numeroși cărturari, că unchiul său a fost George Murnu, elenistul, traducătorul lui Homer, iar tatăl său a fost pictorul Ary Murnu. Se explică astfel, întrucîtva, calitatea intelectuală a lui Ion Lucian Murnu, faptul că el însuși a fost un cărturar de bună și substanțială școală, cititor de filosofie și pasionat după muzică, într-o vreme cînd adesea artistul căuta insistent și într-un mod mai mult sau mai puțin fățiș să se desolidarizeze de o tradiție culturală și intelectuală europeană ce i se părea depășită, îmbibată de prejudecăți, vetustă și didactică.

Dimpotrivă, Murnu își afirmă fără complexe fidelitatea față de această tradiție, pe care însă nu se mulțumește să o invoce exterior, rezumîndu-se la a o cita abundent, rupînd-o de context ori adăpostindu-și lucrările sub titluri extrase din mitologie. Important mi se pare faptul că el a știut să pună în centrul formulei sale artistice un element prețios și fundamental al tradiției europene din toate timpurile, dar care, desigur, originează la greci: meditația asupra omului înțeles ca ființă duală, sabotată, pe de o parte, de trup și de toate condiționările sale, dignificată, pe de alta, de spirit, de puterile lui. Felul însă în care tema aceasta milenară reapare la Ion Lucian Murnu aparține negreșit modernității.

Sculpturile lui Murnu (cu excepția operelor de început) par la prima vedere să exprime doar dezolarea unei umanități exilate din centrul Universului și care nu se mai poate închipui copilul privilegiat al Creațiunii. Formele consumate, epuizate, erodate intens abandonează adesea verticalitatea în favoarea unor oblice tensionate. Membrele se efilează, se răsfiră, modelajul puternic dramatizează efectele de clar-obscur. Corpurile se fragmentează, pierd părți din ele, chipurile devin măști care sînt, la rîndul lor, decupate, reduse. Pretutindeni se insinuează sau chiar se impun fățiș negativul, concavitatea, absența. În pictură, cu alte mijloace — același proces de reducție: o atmosferă halucinantă, peisaje pustii, ori populate de stranii ființe filiforme, ce zboară sau cad mai degrabă, intrînd în concurență cu crengile unor arbori uscați și anguloși. Ar fi însă fals dacă am vedea în opera

https://biblioteca-digitala.ro

lui Ion Lucian Murnu o dezolare a dezumanizării, așa cum se întîmplă la expresioniști ori la Giacometti. Nici degradarea pînă la capăt a omului și nici anihilarea sa spirituală nu sînt proprii viziunii artistului român. Făpturile lui Murnu, oricît ar fi de mutilate și de strivite, își păstrează încă umanitatea, fie și numai prin calitatea suferinței lor, care arată că ele rămîn încă ființe spirituale și nu doar deșeurile unei corporalități anihilabile de entropie. Nu o dezolare a dezumanizării, prin urmare, ci o dezolare a umanității, o disperare a ființei ce, suferind deopotrivă în carnea și în spiritul său, dovedește că aparține nu numai cărnii, ci și spiritului. Pariul artistului, în fond, ne pare a fi: aflarea și descrierea unui *om minimal* sub aspectul a ceea ce el *are*, dar rămas nu mai puțin om sub aspectul a ceea ce el *este*. O umanitate restrînsă prin durere și pierdere, dar restrînsă la ea însăși, redusă deci, dar redusă la esențial și cu atît mai autentică — iată ce propune Murnu.
Mi se pare, de aceea, că ne întîmpină în opera acestui artist un anumit tip de umanism, o recunoaștere prin urmare a naturii duale a omului, a dublei sale apartenențe, din care derivă atît răspunderile, cît și mizeriile sale. Este, fără îndoială, altceva decît vechiul umanism clasic al plenitudinii, al încrederii naive și al afirmării necomplexate. Dar și timpurile s-au schimbat și ar fi absurd să pretinzi ca arta să nu înregistreze aceasta. Aș descrie atunci viziunea lui Ion Lucian Murnu drept un *umanism al penumbrei*: omul își resimte acut lipsa, deficiturile, nerealizarea, obscuritatea din el. Dar însăși conștiința mereu trează a acestei obscurități izbutește să o anuleze întrucîtva, o luminează, transformă tenebrele în penumbră. Omul minimal, redus la esențial, știe cît a pierdut și nu poate să nu sufere. Dar el știe în același timp că, pe mai departe, pierderea a devenit cu neputință, dacă e ca umanitatea sa să se păstreze. Atingînd atunci ultima expresie, suferința l-a restituit mai pur; căci niciodată cineva nu se posedă mai bine pe sine decît atunci cînd nu se mai posedă decît pe sine.
În această perspectivă trebuie, cred, citite și paginile masivului *Jurnal* al lui Ion Lucian Murnu, ce cuprinde patru dosare groase de file dactilografiate. Sînt strînse acolo notații așternute într-un răstimp de mai bine de 40 de ani, începînd din 1946, și din care ne-am gîndit să prezentăm în continuare cîteva extrase, în așteptarea unui volum ce urmează a fi publicat de editura Eminescu.
Atmosfera de ansamblu a *Jurnalului* nu diferă de cea creată de pictură și de sculptură. Reducția la esențialul uman domină și aici. Mondenul, accesoriul, evenimențialul, viața publică, întîlnirile, călătoriile — toate apar cu o parcimonie ce l-ar putea exaspera pe biograf. Paginile acestea nu vorbesc decît despre dialogul artistului cu opera, cu arta și, mai presus de orice, cu sine. Despre lupta sa interioară pentru a rezista lumii. Despre disperările și îndoielile sale. Despre momentele de entuziasm și cele de slăbiciune. Și, mai a'es, despre eterna sfîșiere pe care omul trebuie să o trăiască spre a fi adeverit ca om. Așadar, din nou penumbra condiției umane.
Sub acest ultim aspect, notele reflectă fidel o anumită realitate a vieții autorului, căci, să nu uităm, de-a lungul a patru decenii de activitate artistică și didactică, Ion Lucian Murnu n-a prezentat publicului românesc decît două expoziții retrospective (1946 și 1966), cea de-a treia (1985) fiind deschisă postum, prin grija soției sale, Maria Ana Murnu. Și peste viață domnește, așadar, penumbra pe care Murnu a asumat-o, la adăpostul căreia și-a edificat opera și și-a organizat căutările.
Și trebuie să recunoaștem că, într-o lume a «zgomotului și a furiei», a rampei și a reflectoarelor ce răscolesc indiscret totul, e o dovadă de curaj și chiar de remarcabilă originalitate să mizezi pe penumbră ca loc de viață, ca centru al meditației; să faci din ea reazemul unei viziuni despre om, să o instituí ca un teren fertil pe care să poți evita circumstanțialul, să o postulezi drept temei dar și drept treaptă de depășit. În ceea ce ne privește însă, penumbra aceasta este o provocare: în jurul operei plastice și literare a acestui artist de excepție ar trebui să existe și ceva mai multă lumină.

idee și meșteșug

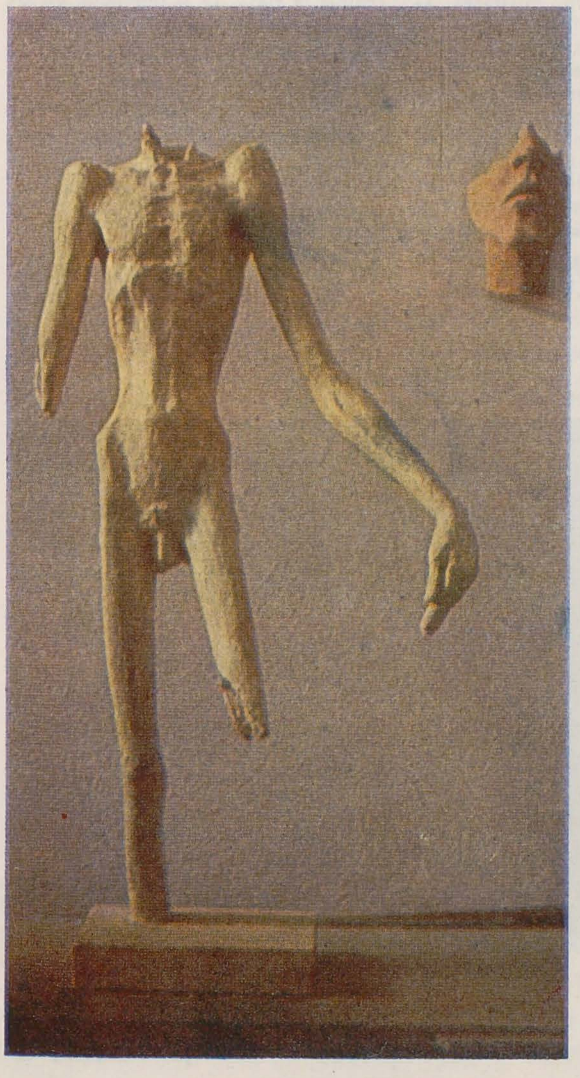
fragmente de jurnal

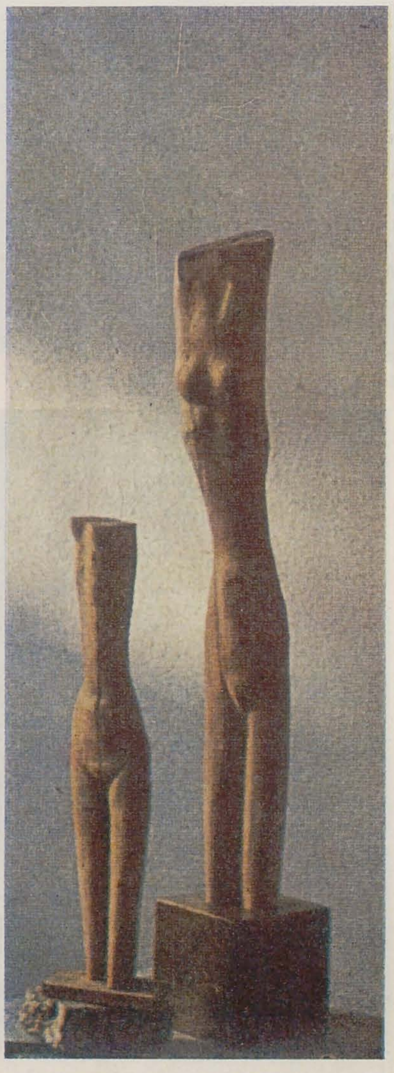
ion lucian murnu

Minunat — sufletul meu este plin de recunoștință că i-a fost dat să vadă formele diverse și culoarea lor.

Observînd aparența lor tranzitorie, am de fiecare dată impresia de a le vedea mereu altfel. Din aspectul lor infinit de variat încep compunerea *echivalențelor*.

Observ totul, tot ce se mișcă în spațiu, pentru a făuri mijloacele de exprimare. Adun cu înflăcărare. Sînt sigur că va veni timpul cînd toate descoperirile mele vor fi valorificate prin alte forme. (1)





https://biblioteca-digitala.ro

Trăiesc în intensitate, trăiesc largile spații. (5)

Cînd nenumăratele cercuri ale întrebărilor mele se închid, gîndul nu mai are neguri. Pînă apar răspunsurile, se ivesc în conștiința individuală, fluctuații, lungi modulații ondulatorii. Dacă pot prinde momentul unic de echilibru, atunci toate semnificațiile se ordonează în raport cu *centrul lor culminant*, după legile de neclintit ale armoniei.
Niciodată nu am gîndit de două ori în același fel sau asemănător, chiar dacă noțiunile erau aceleași. Cred că în asta constă imposibilitatea de înțelegere dintre oameni. (22)

Tăcere și întuneric adînc pentru a mă putea concentra. Tăcere adîncă, o largă deschidere spre lumină, pentru ca pornirea mea interioară să vadă.

Liniște, calmul perfect, tăcerea lăuntrică, ca să mă regăsesc, să aflu acordurile, să fixez viziunea. (39)

Sînt mîna de lucru a Catedralei mele. Mă feream altădată de materie, o evitam în mod instinctiv, cu gesturi temătoare, pentru a nu fi atras de ea. Nu o cunoșteam. Eram în lumea incertitudinilor. Mîinile îmi erau cufundate în argilă, frămîntînd-o cu spaimă. Ele o plăsmuiesc acum, construind cu ardoare, pentru a deveni formă vie. Controlînd gîndul, stăpînind materia, tot suind, cînd voi ajunge la clopotniță?
Atîta vreme cît corpul, slabul trup îmi va permite, sînt în stare de cea mai îndelungată osîrdie, cea mai aspră, de lucrul cel mai îndîrjit, *lucrul meu*. (41)

Spuneam altădată că îmi clădesc Catedrala, care azi nu mai e decît un templu, pentru ca mîine, avînd în vedere dorința mea crescîndă de singularizare, să nu mai fie decît o simplă coloană, un corp, o formă unică (monás) . . . (86)

Aspectul extatic al statuilor mele urmărește și vrea să realizeze echilibrul între arhitectura formelor componente, care cer o stabilitate (înțeleasă ca o oprire) și acțiune (mișcarea kinesis) interioară prin expresie, accentuată pentru dinamismul general și prin compoziția unghiulară a gesturilor. Gesturi ale unui straniu ritual nedeterminat, cu semnificații magice.
Oamenii mei sînt extatici (ekstatikoi), căci viața lor se petrece între ei și forțele care sînt dincolo de existența fenomenală.
Ei depășesc condiția obișnuită de animal sensibil, prin posibilitatea de a reprezenta calitatea, de a trăi interior.
Ei mărturisesc despre imperfecțiunea care îi ține încă legați de pămînt, în așa fel încît mai păstrează din asemănarea cu oamenii doar o dezolare dramatică, ce îi unește în aceeași condiție.
Ei sînt o sumă de existențe tragice. Chiar dacă dorința mea a fost de a-i împăca cu soarta lor de veșnici călători, nu cred că ei vor izbuti această împăcare.
Îmi va fi oare dat să-i urmăresc în etape mai îndepărtate?
Pe măsură ce trece timpul, vor suferi transformări. Doresc să conturez *tipul* (ho typos) omului unic și să sublimez cît se poate permanența sa. Aceasta implică un sfîrșit, căci perfecțiunea este relativă, ca orice ambiție omenească. Schimbările își au sfîrșitul chiar de la nașterea lor. *Perfecțiunea* (to teleion sau panteleia) nu poate să existe decît în corelația dintre realizarea exterioară ca *formă* și *ideile* transcendente reprezentate.
Simplitatea celor mai grele probleme. Efortul meu actual este să fac figuri umane. Din plămada mîinilor mele aș dori să iasă omul despuiat de atributele sale raționale sau sensibile, omul care ar trebui să reprezinte potențialul forței sale prin transfigurare. Să fie integrat în legile generale, prin caracterul său impersonal și să aspire la infinitul existenței sale palingenezice (palingenesia), scop suprem, de neatins, necunoscut.
Fiecare etapă este o dezrădăcinare. Tot ce ar putea să atingă omul acela, prin necesara urcare, în existențele sale totuși trecătoare, ar fi o polarizare care să concentreze forțele sale spirituale.
Oamenii mei sînt simpli.
Hieraticii mei suplianți, dezolați, fericiții mei cerșetori, inocenții și vinovații, toate aceste ființe nu vor nici să imagineze, nici să trăiască decît pentru a-și regăsi legătura inițială.
Oamenii mei nu există decît prin tensiune, această frîntură de limpezime, dăruită lor prin fervoarea cu care caută re-cunoașterea.
Cei mai mulți dintre oamenii mei sînt puri. Această puritate le dă dreptul la marile elanuri.
Mulți dintre ei sînt la începutul urcării.
Elanul susținut înspre ceea ce este inaccesibil este apanajul omului puternic și superior.
Omul este hypogeul în care această forță este închisă.
El zvîrle eșarfe nevăzute cu fiecare plecare tristă. (88)

Umanitatea, în generalitatea ei, este indecentă, frivolă, fără candoare și fără virtute.

Mă îndepărtează prin urîțenia ei agresivă, mă strivește prin cumplita ei lipsă de gust. (312)

Sub pîlpîirea galbenă, cețoasă a lumînărilor, statuile sînt luminate de licăriri stranii.
Flacăra vie animă formele, întru descoperirea unor sensuri ascunse. Trecerea de la lumină la umbra adîncă parcurge intensități tot mai blînde. Penumbrele se încarcă cu misterul unei alte lumi. (379)

Fermentul spiritului este omorît prin neantul unei abstracții goale. (386)
Fiecare epocă are arta pe care o merită. (389)

Omul a devenit mare prin suferință, prin elanul său întru purificare. Dar e nebunie să vrei să-ți atingi infinitul. (404)

Prin gîndire:
Dincolo de filosofie, cu nenumăratele ei experiențe mentale, trebuie aflată poezia, prin care se pătrunde și se atinge planul frumuseții, în puritatea sa abstractă.
Prin imagine:
Dincolo de formă, care o pregătește și o reține prin nenumăratele expresii și semnificații, trebuie aflată grația, prin care se pătrunde și se atinge planul frumuseții, în puritatea sa spirituală. (465)

Să ajung la simplitatea formelor corpului omenesc, printr-o sinteză care depășește datele anatomice, conținîndu-le.
De la morfologia științei, să trec la știința vieții prin intermediul artei, ca s-o pot reprezenta prin formă. Să transfigurez viața prin expresia interioară, supunînd forma exigențelor spiritului. (483)

Ce fericire să poți privi, să contempli îndelung.
Ce încîntare să trăiești astfel o existență amplificată. (502)
Am lucrat întotdeauna puțin. Pregătirea este lungă, responsabilitatea mare și în timpul exteriorizării, respirația este dureroasă.
Este o respirație gîfîită, de care nu îmi dau seama. Mi s-a atras atenția. Dar numai atunci lucrul rezultat este bun. (520)

Știu bine că nu poți niciodată să trădezi Umbrele care devin Statui. (594)

Aș vrea să știu că se va spune despre mine doar atît: nu iubea decît lucrurile cu adevărat frumoase și cu intransigență!
Îmi este de ajuns. (611)

Mă plimb în această lume ca un călător străin, nevăzut, neauzit. Chiar dacă aparent nu sînt un izolat, mă simt în fiecare zi mai însingurat. 1956 (630)

Nu știu niciodată nimic. Descopăr fără încetare. (639)

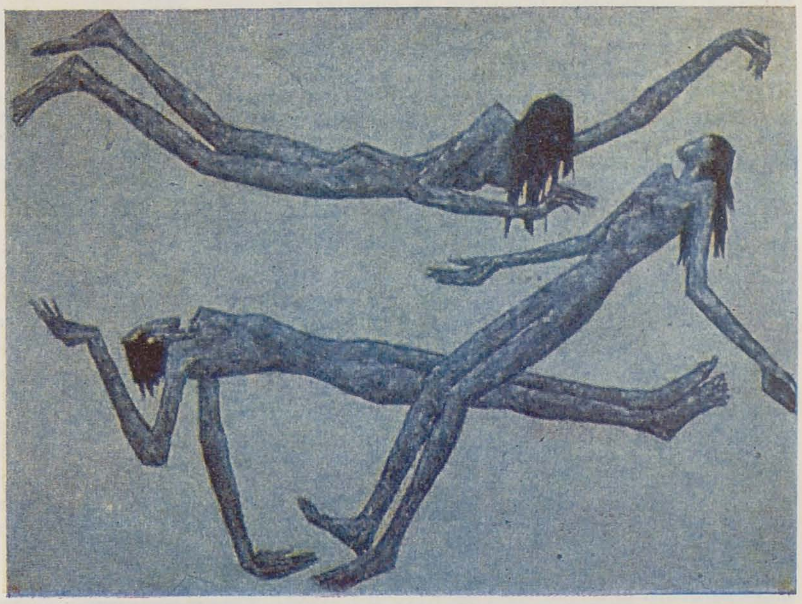
Uneori resimt mai tare ce îmi spunea cu gravitate soția mea: «să ne retragem în interior, în casa noastră, printre lucrurile ce iubim». În această viață încărcată de adversități, e necesar să ai undeva un adăpost. Să păstrăm acest *refugiu*, *sihăstria* noastră. (697)

Zilele, prin lumina lor, m-au învățat să cîntăresc gesturile, apreciind pe cele adevărate.
Nopțile mi-au îngăduit să presimt misterul și să-mi cultiv visele. (718)

Aș vrea să pun în curbele unei picturi meandrele lăsate pe nisip de valul care se retrage. (726)

De ce mai scriu aceste note?
Poate pentru că este cel mai bun dialog și astfel am impresia că n-am uitat și de mine.
De atîtea ori aceste solilocvii m-au readus la viață, ca și desenele, picturile sau chiar simpla plăcere de a privi imagini. (793)
Datoria mea de profesor de artă nu este deloc ușoară, dacă te gîndești că orice lucrare care îmi este prezentată spre a fi judecată este mereu o piesă nouă pentru cunoștiința mea și trebuie de fiecare dată să fac o analiză prin străfulgerări ale intuiției care mă uimesc uneori și pe mine, dar întreaga știință pe care o dețin din cele învățate nu are forță fără experiența și viața mea în faptă.
17 dec. 70 (867)

https://biblioteca-digitala.ro



Căderi . . . căderi . . . iată tot ce îmi sugerează oamenii mei . . . 19 feb. 71 (879)

Orfeu VI
Orfeu schimbat în imn . . .
Este crispat în elanul său lăuntric.
Fină la înțepenire, întinde fiecare fibră din trupul său,
pentru ca să plece . . .
O mînă părăsește lira . . .
Cealaltă primește . . .
Cu ochii săi exorbitați, vede ținutul interzis.
El a descoperit o lume, (973)

Sau desenez, sau ridic forme în spațiu, sau pictez, sînt acțiuni similare. Gîndirea, concentrarea, impulsul au calități și intensități asemănătoare. Toate duc la un același stil prin date apropiate. Dar condiția unică este *momentul* de apariție. 17 dec. 73 (1000)

Dintr-o eroare de imaginație exagerez, acordînd oamenilor în general mai mult decît pot ei să dea. Mă las purtat de dorința mea inocentă de a dori o lume ordonată, ideală. 17 mai 74 (1009)

Înainte de toate, să mulțumesc pentru a fi avut norocul de a fi purtat pura poezie a vieții și de a fi știut că am trăit-o. 10 ian. 75 (1031)

Căutînd prin biblioteca mea, revedeam vechile mele «achiziții» și am reîntîlnit atîția *mari prieteni* și adevărați mari dascăli.
Se adeverește încă o dată că formația mea a avut un caracter intelectual.
Este o mare și înaltă bucurie de a fi în stare să descoperi și să descifrezi, să înțelegi clara și rara gîndire, care a prilejuit omului să se considere pe deplin o ființă superioară. Marii mei prieteni din cărți îi regăsesc așteptînd. Pe bună dreptate pot spune că sînt nemuritori. Astfel îmi este îngăduit să invoc, să adun lîngă mine cele mai faimoase prezențe. 30 ian. 75 (1036)

Neglijența aparentă pe care forma o îmbracă atunci cînd detaliile *par* aruncate în voia lor sînt *nimicuri* îndelung cîntărite pentru a le găsi locul, cu precizia de dincolo de dimensiune, sînt de fapt infime cantități încărcate cu inefabil, realizînd subtile corespondențe, care ajută la apariția expresiei și care susțin viața proprie a lucrării. 4 mar. 75 (1047)

Trebuie să fie îngrozitor să nu poți *să te miri, să te minunezi* dinaintea unui cer înstelat și să nu simți că dincolo de simpla percepere și de cunoștință este necunoscutul sub numeroasele lui forme, încă nelămurite, care ne permite și colaborarea cu mare modestie, dar cu întreaga noastră ființă, la grandoarea unității. 10 aug 75 (1083)

Umanitatea este celebrată în astă seară de Bach cu sonatele lui pentru vioară și clavecin. 22 dec. 75 (1104)

Lucrez rar, ceea ce înseamnă că și învăț de fiecare dată cum să fac. Dar, de asemenea, am în același timp neasemuita bucurie entuziastă ca de adolescent, a descoperirii. 23 mar. 76 (1119)

Astăzi, înainte de o nouă etapă de lucru, glumeam cu mine însumi spunînd că am reînceput să învăț sculptura, căci nu mai știu nimic, dar, din fericire, am un profesor bun (eu însumi). Chiar dacă într-adevăr este cel mai bun pe care puteam să-l aleg, totuși, cîteodată mă cert cu el. 8 nov. 78 (1158)

Cînd, din cauza vîrstei nu te mai caută nimeni sau prea puțină lume, trebuie să fii demult pregătit să-ți fii ție însuți deajuns.
Oare cîtă bogăție interioară să aduni, cîtă înțelepciune să ai, încît să nu te mai doară izolarea? Singurătatea de altfel este permanentă, doar că oamenii nu vor să recunoască acest lucru. 10 dec. 78 (1166)

Nu știu care a fost determinantă, frumusețea sau ordinea? Frumusețea ordinii ca o componentă a frumuseții. Ordinea frumuseții este întotdeauna spartă de către o fantezie a hazardului, căci la nivelul inefabilului nu se mai poate face ordine. El nu este de natura formei, ci doar un element, o calitate care perfectează în ultimele ei etape devenirea.
Acolo măsura se pierde în armonia care duce la frumusețe.
Ordinea a născut probabil și proporția, atunci cînd a început să fie analizată construirea deliberată a frumuseții pentru și printr-o ordine între părți. 28 ian. 79 (1214)

După ce am citit « Mythes, rêves et mystères » de Mircea Eliade, am avut satisfacția să constat că sînt confirmat, cu alți termeni, de tonul său convingător și de autoritatea proprie modalităților științifice. Am fost certificat mai cu seamă în cîteva detalii ale vieții mele, mai vechi sau mai recente, cînd am făcut descoperiri care la vremea aceea m-au intimidat mai mult decît m-au uimit, deoarece mi-a fost dat *mie* să suport lucruri atît de importante și singur să descifrez parțial realitatea spirituală a lumii mele interioare, secrete, ascunse . . . o altă lume care e cutremurătoare. 6 mar. 80 (1278)
Moartea lui Orfeu poate fi ori numai fizică, ori poate chiar o moarte efectivă, totală.
La mine, imaginea dramatică ce am închipuit este o moarte în efigie, care îl păstrează nemuritor, așa cum este în *realitate*.
Oare femeile Bistumiene, acele bacante nebune care l-au săvîrșit în dansul lor desfrînat, și-au primit ele pedeapsa, ori fost-au uitate, pentru că așa era scris?
Eu privesc « moartea lui Orfeu », o clipă înainte de actul dezordonat al decapitării, cînd el murea deja, dar înainte de a fi fost *atins*, după cum hotărîse destinul.
Imaginea este *moartea lui*, deci singuratică. Desigur ca o palingenesie, reîntoarcere la o viață nouă, care este pentru el cea eternă. 8 dec. 81 (1409)

https://biblioteca-digitala.ro

kandinsky malevici mondrian între figurativ și abstract

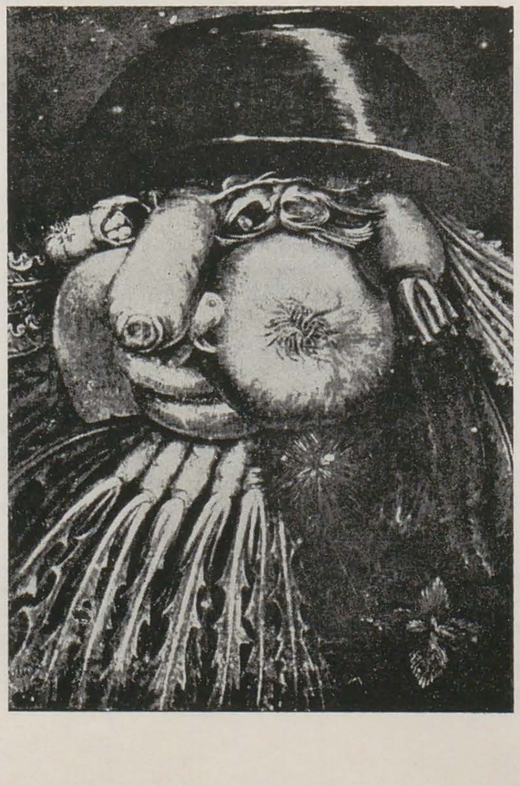
cristian velescu

Originile picturii abstracte, clar circumscrise în spațiu și în timp — spre deosebire de genurile picturii figurative, ale căror începuturi tind încă și astăzi să se sustragă perspicacității cercetătorului — ne sînt comunicate de chiar promotorii artei nonfigurative prin intermediul scrierilor lor teoretice. Acestea se constituie în tot atîtea mărturii prețioase și elocvente privitoare la mișcarea de înnoire stilistică și ideatică, mișcare ce s-a manifestat în cîmpul artei europene în primele două decenii ale veacului al XX-lea.

« Mai tîrziu, la München — scrie Wassily Kandinsky — am fost odată fermecat de o imagine *neașteptată* (s.n.) din atelierul meu. Se însera. Veneam acasă cu cutia de acuarele, după ce făcusem un studiu, încă visînd și absorbit, cufundat în lucrarea pe care o terminasem. Cînd am văzut, *deodată* (s.n.), o pictură nespus de frumoasă, impregnată de o căldură internă iradiantă. La început am ezitat, apoi m-am repezit spre pictura misterioasă din care nu am văzut nimic altceva decît forme și culori și al cărei conținut nu era de înțeles. Imediat am aflat cheia enigmei: era un tablou al meu, sprijinit de perete invers. A doua zi am încercat să obțin același efect la lumina zilei. Succesul a fost doar pe jumătate: chiar pe dos recunoșteam întotdeauna obiectele, iar splendidul amurg lipsea. Acum știu cu siguranță că obiectul dăuna picturilor mele » [1].

Considerațiile ce urmează nu se doresc o cercetare « istorică » a fundamentelor artei abstracte, ci se constituie într-un eseu, ori poate numai într-o glosă privitoare la « descoperirea » de către Wassily Kandinsky a modalității abstracte de exprimare în pictură, acordînd însă « întîmplătorului » acestei descoperiri creditul teoretic pe care socotim că-l merită, cu atît mai mult cu cît — după știința noastră — deși citate pînă la a le banaliza, cuvintele lui Kandinsky încă nu au fost interpretate din perspectiva profunzimii. În cele ce urmează, vom încerca o extindere la maximum a ideii abstracte a « răsturnării » unei imagini, aceasta dacă nu pentru a clarifica, oricum, pentru a putea întrezări posibilele consecințe teoretice ale acestei idei care, din perspectiva practicii artistice, s-a dovedit atît de fertilă pentru pictura primelor decenii ale secolului nostru, pictură descoperitoare pentru conștiința artistică europeană a unor modalități de expresie cu totul noi, nici măcar bănuite pînă atunci. Faptul că o simplă răsturnare a imaginii, o simplă mișcare de rotație imprimată tabloului poate schimba sensul « citirii » celor înfățișate, determinînd totodată și un alt cod de receptare, poate să copleșească de neliniște spiritul exigent al cercetătorului, împrejurarea fiind comparabilă unei « pase magice » care permite trecerea bruscă dintr-o realitate plastică într-alta, din lumea « realitătii figurative » — pentru a cita titlul unei importante lucrări a lui Pierre Francastel — într-aceea a « sensibilității pure », sintagmă ce aparține pictorului rus Kazimir Malevici, unul dintre promotorii artei abstracte: « Artistul a dat la o parte tot ceea ce determina structura obiectiv-ideală a vieții și a ,,artei": a dat la o parte ideile, conceptele și reprezentările, pentru a da ascultare numai *sensibilității pure* (s.n.) » [2]

Al doilea « factor de neliniște » — pentru cercetător — îl constituie împrejurarea că și Kazimir Malevici a fost confruntat pe parcursul descoperirii sale tot cu neașteptatul, acesta luînd însă forma extazului: « Și eu m-am simțit cuprins de o teamă care a căpătat proporțiile unei angoase cînd a trebuit să abandonez ,,lumea voinței și a reprezentării" în care trăisem și creasem și în a cărei realitate crezusem. *Extazul* (s.n.) libertății nonobiective m-a împins totuși în ,,pustiu", unde nu exista altă realitate în afara sensibilității, și astfel sensibilitatea deveni singurul conținut al vieții mele. Ceea ce expusesem eu nu era un ,,pătrat mort" ci percepția nonobiectivității. Am recunoscut că ,,lucrul" și ,,reprezentarea" fuseseră luate drept imaginea însăși a sensibilității și am înțeles falsitatea lumii voinței și reprezentării » [3]. Pe parcursul considerațiilor noastre, firește, va trebui să înlocuim explicația de natură « magică » printr-o analiză a funcționalității imaginii plastice, scoțînd la lumină partea



ascunsă a acesteia, corpul ei « nonobiectual », adică exact acea componentă care tinde « să se ascundă », care se incifrează ea pe sine pe parcursul demersului creator. Postulăm că tocmai în acest « corp nonobiectual al imaginii » stă retrasă constanta valorică a oricărui mesaj plastic autentic. Eseul nostru dispune pînă în prezent de două date « obiective », a căror punere în relație va fi încercată ulterior:

1) Ceea ce unește demersurile lui Wassily Kandinsky și Kazimir Malevici este neașteptatul descoperirii, împrejurare care ne interzice a presupune « verigi » stilistice intermediare, ce ar fi putut conduce de la imaginea figurativă la expresia artistică nonfigurativă.

2) Faptul obiectiv — și care poate fi supus unei analize raționale — ce a condus la prima viziune asupra unei imagini nonfigurative a fost o mișcare de rotație imprimată unei imagini figurative.

A pune geneza uneia dintre cele mai importante direcții din pictura secolului al XX-lea pe seama unui accident — imaginea răsturnată din atelierul münchenez al lui Kandinsky — poate să apară ca o hermeneutică a conjuncturii. De altfel exegeza artistică [4] — punînd sub semnul îndoielii observația concentrată în primul punct de reazem, mai sus enunțat, al prezentului eseu — dă de înțeles că nu numai strania împrejurare, vederea unei imagini realiste răsturnate, i-a înlesnit lui Wassily Kandinsky descoperirea, ci o necesitate imanentă spiritului creației, care se va fi manifestat pe calea mai discretă a unei evoluții stilistice și care va fi înlesnit abandonarea doar treptată a figurativului de pe suprafața pictată, lăsînd loc de desfășurare *sensibilității pure* care, nevoită fiind să se manifeste — totuși — într-o lume supusă imaginii, își va fi întemeiat valoarea de comunicare pe o morfologie plastică strict instrumentalizată — așa cum o sugerează și scrierile teoretice ale lui Wassily Kandinsky, între care amintim *Punctul și linia în raport cu suprafața* — la rîndul ei « ordonată » de niște relații sintactice specifice și care abia ele, la urma urmei, se constituie în esența noii modalități de comunicare.

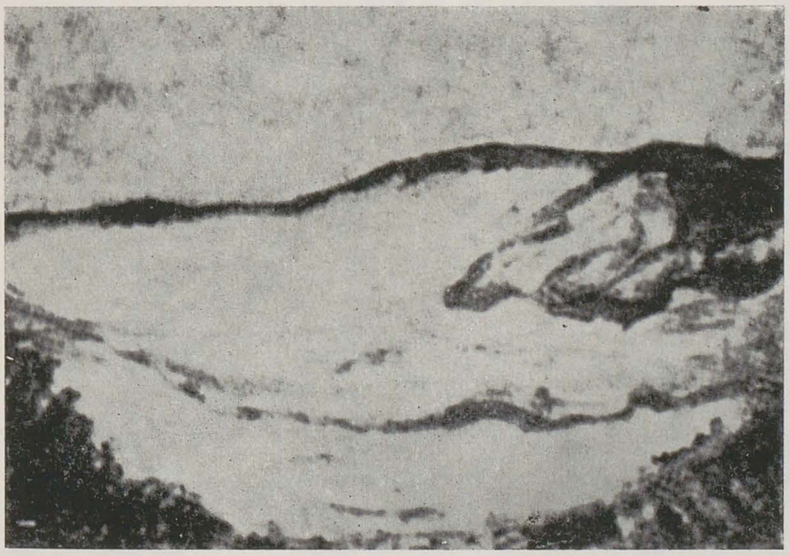
Rezumînd, un lucru poate fi stabilit cu certitudine, că « viziunea » acestor relații sintactice noi Kandinsky a avut-o tocmai contemplînd o imagine figurativă răsturnată, « viziune » care l-a și îndrumat ulterior către determinarea — prin practică artistică — acestor relații, căci — chiar el ne-o mărturisește — a doua zi a încercat « reconstituirea » percepției asupra nonfigurativului, fără a reuși însă pe deplin.

https://biblioteca-digitala.ro

p. 10
WASSILY KANDINSKY, *Prima lucrare abstractă*
GIUSEPPE ARCIMBOLDO, *Natură moartă compunînd o față omenească*

p. 11
PIET MONDRIAN, *Crizantemă ofilită*
PIET MONDRIAN, *Tabloul intitulat Crizantemă ofilită, după ce a suferit o mișcare de rotație de 90°*
PIET MONDRIAN, *Duna IV*
PIET MONDRIAN, *Duna V*

a codului, îngreunînd descifrarea acestuia datorită unor forțe « dezobiectualizatoare », care sustrag imaginea domeniului figurativului, livrînd-o în schimb domeniului abstracției, liberului joc al formelor care, firește, ia un caracter haotic, doar o întîmplare fericită, o coincidență de tipul experienței lui Wassily Kandinsky din atelierul münchenez permițînd menținerea unei coerențe de tip nou, o coerență ce aparține așadar unui alt limbaj, de o esență deosebită de aceea a limbajului artei figurative. În cazul experienței kandinskyene, coincidența constă în aceea că limbajul figurativ s-a transcris *el pe sine*, din pură întîmplare, și în



Repetăm: prezentele considerații nu își propun să « dovedească » adevărul istoric al genezei artei nonfigurative pornind de la răsturnarea unei imagini figurative, ci să pună această conjunctură sub incidența categoriei posibilului, încercînd totodată să deceleze și să circumscrie valoarea cognitivă pur abstractă, anistorică a unei asemenea posibilități. Din acest punct de vedere judecînd lucrurile, revelația lui Wassily Kandinsky ne apare ca o revelație marcată de un anume coeficient de discreție, ca o revelație de « gradul doi », aceasta pentru că nu orice imagine figurativă « se abstractizează » prin citirea ei răsturnată [5]. Acest simplu amendament ajunge el singur pentru ca experiența kandinskyană, ce ne-a fost transmisă prin mărturiile artistului, să fie marcată de un oarecare coeficient al arbitrarului.

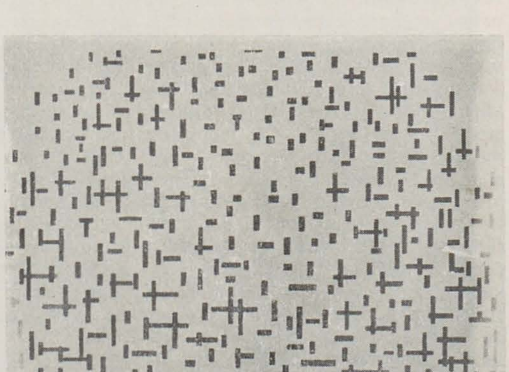
Ajungînd în acest punct, este poate util a aduce în dinamica argumentației un exemplu plastic aparținînd momentului cultural al manierismului, anume *Natură moartă compunînd o față omenească* (Pinacoteca din Cremona) de Giuseppe Arcimboldo (în jur de 1530—1593). Prin acest nou exemplu, experiența lui Wassily Kandinsky — apărută din întîmplare — își va diminua, poate, caracterul arbitrar pe care i l-am bănuit, astfel încît vom putea purcede la « lărgirea » semnificației amintitului experiment, propunînd aplicarea acestuia unei serii de imagini susceptibile de a-și modifica semnificația în sensul plurisemanticității, multitudinea sensurilor fiind — după opinia noastră — prima treaptă care, îndepărtîndu-ne de mesajul figurativ-denotativ — cutare tablou înfățișează cutare lucru — ne poartă către sfera expresiv-semnificativă a artei abstracte. Prin aceasta credem că, potrivit afirmațiilor lui René Huyghe, *pictura devine conștientă de forța sa* [6]. « A trebuit totuși să treacă mult — spune René Huyghe — pînă cînd artistul a devenit conștient de forța și îndatoririle limbajului care i-a fost încredințat. Timp de secole, în Occident cel puțin, el s-a considerat doar un simplu ilustrator, obligat să transpună în imagini ceea ce, de altfel, se explica la fel de bine dacă nu mai bine prin texte. El nu vedea mai departe. Și nici privitorul, înarmat cu eterna întrebare pe care n-a contenit s-o pună (. . .): Ce vrea să spună? » [7].

Opera lui Giuseppe Arcimboldo — citată în sprijinul experimentului propus — este astfel concepută încît o natură moartă, prin răsturnare, își conservă funcția figurativă, transformîndu-se într-un portret. Concluzia ce poate fi trasă din analiza demersului arcimboldian este aceea că perceperea unei imagini figurative dintr-un alt unghi de vedere decît acela « normal » și pentru care imaginea a fost concepută, determină o perturbare « cheie » abstractă. Experiența lui Giuseppe Arcimboldo nu face altceva decît să dovedească existența menționatelor forțe *dezobiectualizatoare*, care au trebuit să fie neutralizate punct cu punct pe suprafața pictată, « sintagmă narativă » cu « sintagmă narativă » — în măsura în care se poate stabili o cvasi-echivalență între limbajul artei figurative și acela verbal-denotativ — pentru ca imaginea, chiar răsturnată, să poată fi menținută în « cheie » figurativă.

În deplină cunoștință de cauză, Giuseppe Arcimboldo nu a făcut altceva decît să « îndesească lucrurile » pe suprafața pictată, fiecare « lucru » primind însă o dublă semnificație figurativă — pentru a folosi o expresie pe care Kazimir Malevici avea să o folosească patru secole mai tîrziu: « Suprematismul este arta pură regăsită, acea artă care o dată cu trecerea timpului a devenit invizibilă, ascunsă de îndesirea ''lucrurilor''. Îmi pare rău că arta lui Rafael, a lui Rubens, a lui Rembrandt etc., nu este altceva pentru critică și pentru public decît o concentrare de ''lucruri'' nenumărate, care au făcut invizibilă adevărata valoare a acestei arte cuprinsă în sensibilitatea inspiratoare. A rămas vie doar admirația pentru virtuozitatea reprezentării obiective. Dacă ar fi cu putință să extragem din operele marilor maeștri ai picturii sensibilitatea exprimată în ele — deci valoarea lor efectivă —

https://biblioteca-digitala.ro

şi s-o ascundem criticii, publicul şi cercetătorii artei nici n-ar băga de seamă. (. . .) Dacă dorim să judecăm o operă de artă pe baza virtuozităţii reprezentării obiective, adică a vivacităţii iluziei, şi credem că descoperim simbolul sensibilităţii inspiratoare în însăşi reprezentarea obiectivă, nu vom putea ajunge niciodată la plăcerea de a ne contopi cu adevăratul conţinut al unei opere de artă » [8].
Încercînd o contopire a semnificaţiei textelor citate, al lui Kandinsky şi al lui Malevici, tentînd totodată şi o particularizare a textului celui de al doilea, putem afirma că « adevărata valoare a acestei arte — în cazul experimentului nostru arta figurativă a lui Kandinsky, mai precis exprimat, adevărata valoare a tabloului pe care pictorul rus l-a perceput într-o poziţie nefirească, răsturnat — cuprinsă în sensibilitatea inspiratoare » a devenit « vizibilă » datorită « rarefierii lucrurilor », rarefiere datorată tocmai răsturnării întîmplătoare a imaginii. Rezultatul plastic al acestei împrejurări s-a materializat în prima acuarelă abstractă a lui Wassily Kandinsky, datată 1910.
În cazul în care « sensibilitatea inspiratoare » — pe care noi o vom numi *constantă valorică pur plastică* — există, cum este de aşteptat, şi într-o operă figurativă, atunci, într-adevăr, figurativul devenind superfluu pe o anumită treaptă a « vieţii formelor », locul geometric din care percepem această constantă valorică devine mai mult sau mai puţin indiferent, indiferenţă ce-şi află temeiul — poate — în indiferenţa geometriei privitoare la termeni ca sus-jos, înalt-adînc.
Ideea situării « indiferente » în spaţiu o regăsim într-un text heideggerian: « (. . .) aşadar, fiinţă înseamnă « faptul-de-a-sta-vertical-în-sine » (In-sich-stehen); dar « faptul-de-a-sta-vertical » este tocmai opusul « faptului-de-a-se-afla-culcat »; într-adevăr aşa este, dacă judecăm ambele situaţii pornind de fiecare dată numai de la una din ele; însă atunci cînd concepem faptul-de-a-sta-vertical şi faptul-de-a-se-afla-culcat prin ceea ce au ele identic, atunci fiecare din ele devine vizibil tocmai prin opusul său. Numai ceea ce stă vertical poate să cadă şi apoi să stea culcat; şi numai ceea ce stă culcat poate fi adus în poziţie verticală şi poate apoi să stea în această poziţie. Cînd grecii concep fiinţa cînd ca fapt-de-a-sta-vertical-în-sine, hypostasis (substantia), cînd ca fapt-de-a-se-afla-culcat-aici-de-faţă, hypokeimenon (subjectum), *ambele aspecte au aceeaşi valoare* (s.n.), pentru că prind în raza privirii unul şi acelaşi lucru: a-ajunge-la-prezenţă pornind de la sine, ajungerea la prezenţă (Anwesung) » [9].
Acceptînd aserţiunea mai sus citată privitoare la interşanjabilitatea orizontalei şi verticalei, credem a ne afla în preajma unei spuse esenţiale privind răsturnarea — voită sau întîmplătoare — a unei imagini plastice. Valoarea acestei răsturnări îşi pierde, potrivit celor mai sus citate, caracterul conjectural, intrînd în schimb în domeniul raţionalităţii pure, în sensul că orizontalitatea (faptul-de-a-se-afla-culcat-aici-de-faţă) şi verticalitatea (faptul-de-a-sta-vertical-în-sine) au, fără îndoială, un caracter aprioric, determinînd prin aceasta orice experienţă plastică pură, sau, dimpotrivă, « impură » (în sensul încărcăturii figurativ-narative), ce s-ar consuma între limitele vizibilului.
Prin stabilirea echivalenţei — teoretice şi experimentale — între starea orizontalităţii şi aceea a verticalităţii, sîntem în măsură să aducem în discuţie un al treilea exemplu de creaţie nonfigurativă care, contrazicînd fundamentele genetice ale celorlalte două, se deosebeşte de acestea prin lunecarea treptată, lentă aşadar şi parcă inevitabilă în abstract. Este vorba de creaţia figurativă a lui Piet Mondrian luată în ansamblul său şi, din aceasta, cu precădere, seria arborilor. Comparînd termenii acestei serii se observă clar cum, de la o imagine la alta, figurativul « se resoarbe în sine », iar « realismul » imaginii trece în abstract.
De la bun început sîntem nevoiţi să observăm că, spre deosebire de Kandinsky şi Malevici, artişti care au avut brusc revelaţia noii forme de comunicare plastică — arta nonfigurativă — la Piet Mondrian întîlnim un proces mai lent de « decelare » a componentei valorice pur abstracte. Spre deosebire de celelalte două creaţii abstracte aduse în discuţie, în cazul artei lui Mondrian aceasta nu se arată « din capul locului ». Cercetări ce au încercat să studieze geneza creaţiilor abstracte ale lui Kandinsky şi Mondrian din perspectiva teoriei limbajului [10] au stabilit că, în cazul artei celui dintîi, ambele axe ale comunicării, cea sintagmatică şi cea paradigmatică, au fost atinse de « tulburări », în vreme ce la Mondrian doar componenta paradigmatică tinde către « nivelul 0 ».



Astfel stînd lucrurile, *constanta valorică pur plastică* — imanentă oricărei imagini artistice — va trebui căutată în cazul creaţiilor lui Mondrian în articulaţiile sintactice ale imaginii organizate în funcţie de axul sintagmatic al comunicării şi care, volens-nolens, corespund articulaţiilor sintactice ale elementelor realului, care doar ele au fost supuse unui proces de « rarefiere » şi-n cele din urmă de dispariţie.
Bănuind că pictura abstractă a lui Piet Mondrian — cercetată din perspectiva fundamentelor sale genetice — nu se putea constitui într-un caz particular al artei abstracte, care ar fi presupus schimbări ale « normelor » de comunicare doar la nivelul paradigmatic, ceea ce ar fi echivalat, la urma urmei, cu o abstractizare « doar pe jumătate », aşadar intuind că şi la nivelul sintagmatic al comunicării trebuie să se fi produs unele mutaţii, am supus — experimental — una dintre creaţiile artistului procesului lecturii răsturnate, prilejuind retrospectiv creaţiei lui Mondrian perspectiva « inedită », survenită doar accidental în atelierul münchenez al lui Wassily Kandinsky.
« Materialul ilustrativ » al experimentului propus îl va constitui — în principal — imaginea intitulată *Crizantema ofilită*, datată 1908. Imaginea face parte dintr-o serie mai largă, pe care Martin S. James o

https://biblioteca-digitala.ro

atribuie mișcării stilistice a Art-Nouveau-ului. Alți cercetători văd în această serie de imagini reflexul interesului crescînd al artistului pentru gîndirea teosofică în care este prezent dualismul viață-moarte, natură-spirit [11]. Lipsind această imagine de verticalitatea ei firească — așadar procedînd în spirit heideggerian și înlocuind « faptul-de-a-sta-vertical-în-sine » cu « faptul-de-a-se-afla-culcat-(aici-de-față) » se poate lesne observa cum imaginea figurativă a *Crizantemei ofilite* « se transformă » într-un peisaj cu dună, dobîndind astfel — printr-o simplă răsucire de 90° — conotații « tematice » care vor fi larg dezbătute din punct de vedere plastic într-o serie întreagă de imagini care abia aveau să urmeze *Crizantemei ofilite*. Nu apare ca întîmplător faptul că amintita imagine, pictată în 1908, aflată la Gemeentemuseum din Aia, precede cu un singur an seria « dunelor », ce pot fi încadrate între 1909—1910. « Cea mai asemănătoare » dintre dunele pictate de Piet Mondrian cu *Crizantema ofilită* de la Aia Gemeentemuseum — după ce aceasta a fost răsucită cu 90° — este *Duna IV*, de la același muzeu și databilă între 1909—1910. Tot așa, nu ni se pare întîmplător faptul că trei dintre termenii seriei de « arbori »: *Arbore*, aflat într-o colecție particulară din Statele Unite, *Arborele albastru* de la Aia Gemeentemuseum și *Arbore albastru*, aflat în colecția Clark din Dallas, creați în același interval temporal, 1909—1910, prezintă, de asemenea, o șarpantă compozițională comparabilă cu aceea a dunelor [12].

Din cele mai sus afirmate se poate trage concluzia cum că imaginile menționate, deși menținute cu bună-știință între limitele figurativului, comunică între ele la nivelul inefabil al acelei « constante valorice pur plastice » pe care am postulat-o și care, desigur, este de esență abstractă. Deducem de aici că mesajul pur plastic al creațiilor lui Piet Mondrian este unul și același, indiferent de « motivele figurative » pe care artistul le-a abordat. Interșanjabilitatea motivelor poate fi interpretată ca un semn sigur de « indiferență privitoare la subiect » încă pe această treaptă a itinerariului artei lui Piet Mondrian. Tot așa, se mai poate deduce că axul sintagmatic al comunicării nu a suferit modificări — care ar fi împins creația lui Mondrian în zona abstracției totale — numai și numai datorită împrejurării că « formula sintagmatică » descoperită de artist pe această treaptă a traiectului său creator s-a dovedit a fi fost plurivalentă, « fiind capabilă să-și asume » cel puțin trei teme figurative deosebite: *Crizantema ofilită*, *Dunele* și *Arborii*. Polisemia conexiunilor sintactice poate fi interpretată în sensul « tulburărilor » ce apar pe axul sintagmatic al comunicării. Așadar, în cazul creației lui Piet Mondrian, perturbările intervenind pe ambele axe ale comunicării, se poate trage concluzia potrivit căreia abstractizarea creației, deși lentă, apare totuși ca deplină, atingînd atît nivelul sintagmatic cît și pe acela paradigmatic. O a doua concluzie — ce reiese din prima — ne obligă să admitem că la Mondrian nu motivele figurative constituie adevărata substanță a comunicării plastice, ci posibilitatea interșanjării stărilor abstracte ale orizontalității și verticalității. De altfel « situația plastică » mai sus enunțată își găsește explicația în chiar scrierile artistului: « În arta neo-plasticistă nu poziția verticală sau cea orizontală, ci cea perpendiculară este aceea care exprimă problema esențială. Aici se află deci raportul care trebuie urmat. Acest raport exprimă stabilitatea, în opoziție cu natura veșnic schimbătoare » [13].

Din perspectiva mărturiei lui Piet Mondrian, asertiunea heideggeriană — aplicată domeniului plastic — își vădește întreaga forță de persuasiune: « (. . .) însă atunci cînd concepem faptul-de-a-sta-vertical și faptul-de-a-se-afla-culcat prin ceea ce au ele identic, *atunci fiecare dintre ele devine vizibil tocmai prin opusul său* ». (s.n.)

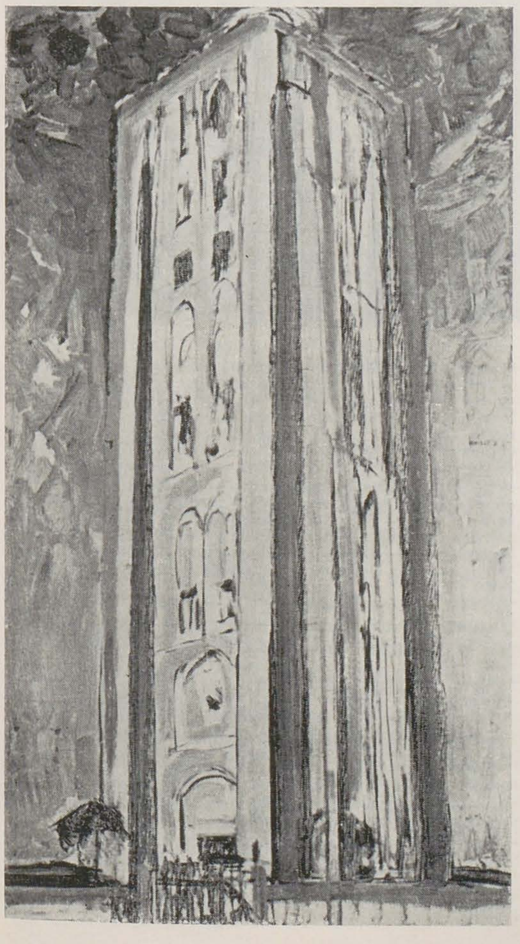
Așadar ideile de verticalitate și orizontalitate sînt cele două coordonate absolute și ireductibile care determină regimul figurativului. Numai în funcție de acestea două poate figurativul « să se manifeste », formele pe care el le îmbracă succesiv — în funcție de caracterul arbitrar sau accidental al inspirației — rămînînd mereu distincte de componenta valorică pur plastică, imanentă oricărei imagini artistice, figurativă sau abstractă. Adăugînd « realitatea figurativă » « realității pur plastice », asistăm de fiecare dată la o restrîngere a polisemiei structurilor sintagmatice, astfel încît — în cazul lui Mondrian — crizantema devine doar crizantemă, duna dună și arborele arbore. Dacă lucrurile nu stau totuși chiar așa — ceea ce credem că am reușit să demonstrăm prin experimentul propus — aceasta se datorește înaltului grad de abstracție pe care gîndirea plastică a artistului olandez l-a atins în fazele succesive ale creației sale. Așa se face că opere figurative cantonate în același interval temporal al creației, deși deosebite ca temă, își vădesc similitudinea de structură. În mod « accidental », operelor lui Piet Mondrian « li se întîmplă » ceea ce cu secole în urmă Giuseppe Arcimboldo a urmărit în mod conștient, printr-un susținut și « dublu » efort creator: ca una și aceeași structură abstractă a imaginii să poată cuprinde două mesaje denotative distincte. Odată ce Piet Mondrian a descoperit forța de expresie autonomă a orizontalei și verticalei, renunțarea totală la figurativ nu a mai fost decît o chestiune de timp.

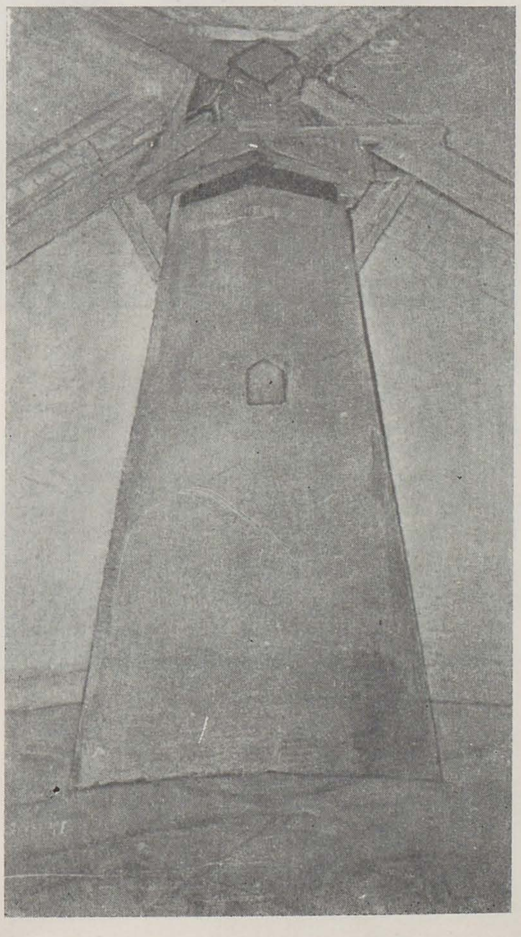
Într-un alt grup de opere, realizat în intervalul de timp deja menționat: 1908—1910 și, în mod egal, bazat pe motive figurative distincte, dintre determinantele abstracte ale imaginii doar verticala a fost menținută, ceea ce nu exclude, firește, raportarea mentală a receptorului la « starea » orizontalității, al cărei mod de a se manifesta în grupul de imagini ce vor fi luate în considerare este tocmai absența. Ne referim la cele trei variante ale imaginii înfățișînd *Două căpițe*, care vor genera — în cazul în care le aplicăm mental o mișcare de compresiune — o imagine asemănătoare seriei de tablouri înfățișînd *Farul de la Westkapelle*, unde regula sintactică este dată doar de ideea verticalității, ca și în cazul *Morii de la Domburg*, și ea marcată de verticalitate, sau în cazul celor trei nuduri compunînd tripticul intitulat *Evoluție*. Seria *Căpițelor* a fost creată între 1908—1909, iar variantele *Farului de la Westkapelle* între 1909—1910, acest din urmă an marcînd și crearea *Morii de la Domburg*, precum și începutul pictării tripticului intitulat *Evoluție*.

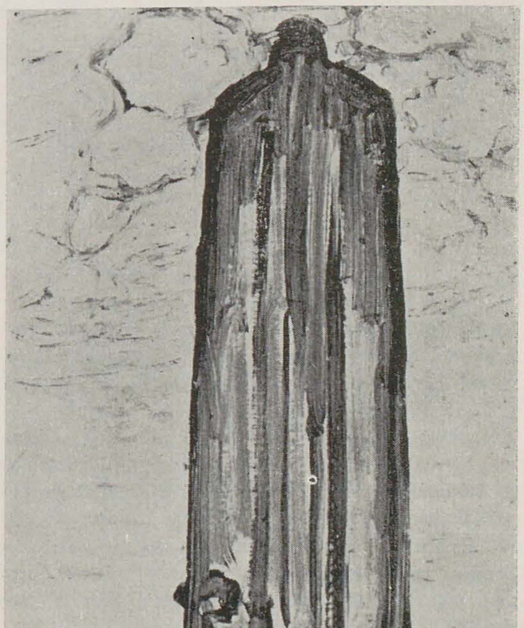
Translații de tipul celor mai sus menționate pot fi operate — experimental — și între operele unor artiști ale căror creații, în aparență, par a avea prea puțin în comun, bunăoară între imaginea lui Piet Mondrian intitulată *Compoziție cu linii*, aflată la Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, și reprezentînd, poate, punctul extremei abstracții la care s-a putut ajunge străbătînd numeroasa serie a imaginilor înfățișînd arbori, și *Cercul negru*, operă a lui Kazimir Malevici, pictată către 1913.

Contemplînd cele două imagini — a lui Mondrian reprezintă tot un cerc, a cărui circumferință lipsește însă, aceasta fiind sugerată doar din interior, prin marcarea întregii suprafețe a figurii geometrice cu numeroase întretăieri de orizontale și verticale — ne întrebăm dacă nu cumva cercul ar putea primi și o altă definiție decît aceea acreditată de geometrie. Ne întrebăm dacă nu cumva o posibilă definiție a lui ar putea fi aceea a întîlnirii dintre orizontală și verticală ce ar putea fi extinsă la infinit, pornind din punctul întîlnirii celor două coordonate, gradul de extindere al « viziunii cercului » determinînd raza și, implicit, suprafața cercului, această imagine a « sensibilității pure » ce poate fi răsturnată la infinit fără ca « sintaxa » ei să sufere vreo modificare, ca și sintaxa pătratului pictat de același Kazimir Malevici? Aceste imagini, ranversabile prin ceea ce au ele mai intim abstract, anume principiul lor generator, împlinesc în modul cel mai elocvent similitudinea heideggeriană dintre « faptul-de-a-sta-vertical » și « faptul-de-a-se-afla-culcat ».

Extinzînd și mai mult « translațiile » ce se pot opera între diferitele creații plastice, aplicînd procedeul și experimentul artei contemporane românești, sîntem frapați de similitudinile ce pot fi constatate între seria *Dealurilor* lui Horia Bernea și *Dunele* lui Piet Mondrian — fără să postulăm că între cele două grupuri de opere ar exista o







p. 12

PIET MONDRIAN, Arbore gri
PIET MONDRIAN, Arborele albastru
PIET MONDRIAN, Compoziție cu linii

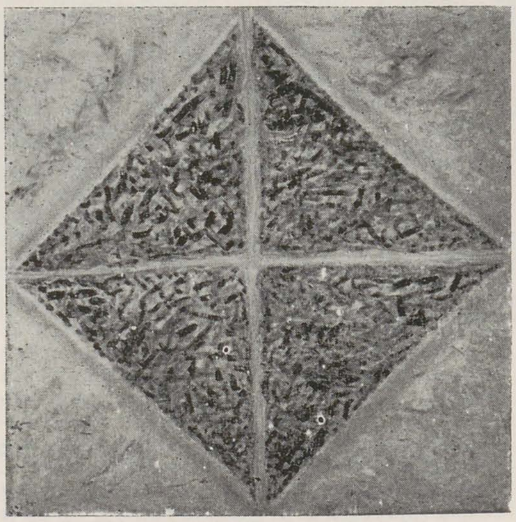
p. 13

PIET MONDRIAN, Far la Westkapelle
PIET MONDRIAN, Far la Westkapelle
PIET MONDRIAN, Moară la Domburg

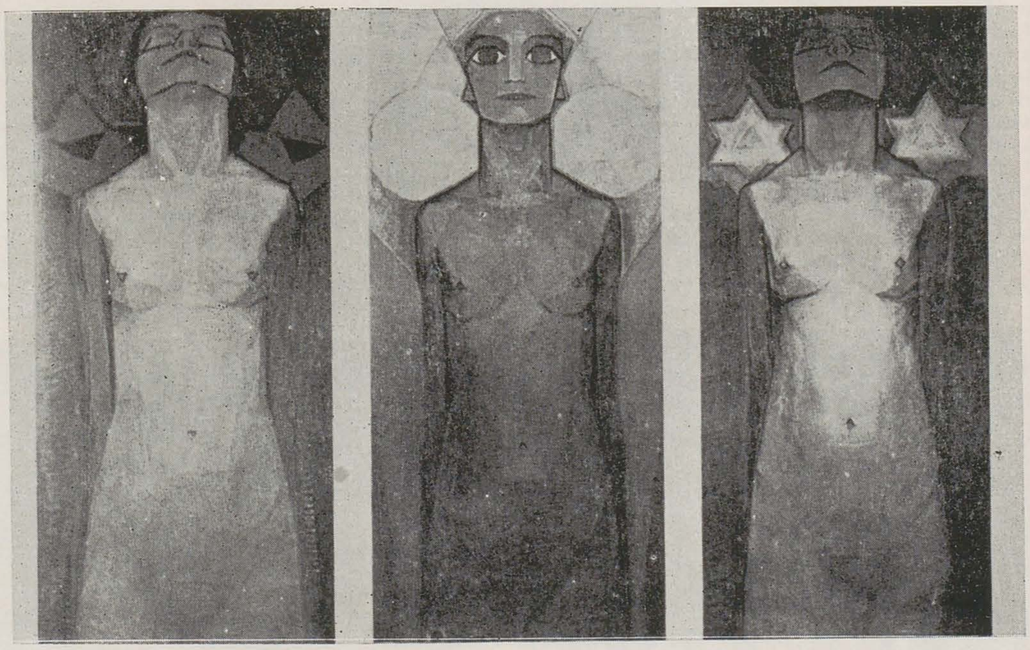
https://biblioteca-digitala.ro

HORIA BERNEA, Deal
HORIA BERNEA, Prapor
PIET MONDRIAN, Evoluție (triptic)

filiație directă a inspirației — între *Praporii* aceluiași Horia Bernea și *Pătratul* lui Kazimir Malevici, *Pătratul* acestuia nefiind, la rîndul lui, decît un « caz particular » al *Cercului negru*. De aici, extinzînd experimentul la maximum, frizînd poate limita absurdului, ajungem la concluzia că, într-un fel tainic — ocult ar fi poate un termen mai potrivit — creațiile pictorului român stau într-o legă-



tură de contiguitate cu *Crizantema ofilită* a lui Piet Mondrian, sau cu oricare dintre termenii seriei de *Arbori*.
Firește, seria de raționamente mai sus enunțate nu are decît o valoare experimentală și a fost formulată doar pentru a se sugera posibilele relații de contiguitate ce se manifestă în cîmpul artei europene. Privită din acest punct de vedere integrator, arta europeană ar putea fi concepută ca o uriașă mișcare de compensații vizuale, ce s-ar manifesta necontenit între diferitele epoci, stiluri și chiar creații artistice individuale.
Judecată din această perspectivă, arta figurativă ar putea fi interpretată ca un « caz particular » al unui limbaj generic care s-a pierdut și a cărui revelație au avut-o promotorii artei abstracte, limbaj pe care aceștia, poate numai vremelnic și într-un chip imperfect, l-au recuperat. Ajungem fără să vrem la această concluzie, dacă pornim de la împrejurarea accidentală care i-a prilejuit lui Wassily Kandinsky revelația artei abstracte și îi dăm maxima extensiune pe care experiența plastică modernă o permite, drum pe care, de altfel, l-am străbătut pe parcursul acestor considerații, încurajați și de aserțiunea lui Gaston Bachelard: « O dată ce am realizat (. . .) valoarea rațională a ideii abstracte (în cazul nostru ideea abstractă a răsturnării n.n.), ne dăm seama că cea mai mare comprehensiune este asociată cu cea mai mare extensiune. Pentru a-i sesiza comprehensiunea maximă trebuie să extindem la extrem o idee » [14].
Acceptînd demersul din cuprinsul prezentelor considerații, totodată parafrazînd un moto al scriitorului Heinrich Böll, putem afirma că perceperea de către Wassily Kandinsky a unei imagini răsturnate în atelierul său — imagine care l-a condus către experiența artei abstracte — nu a fost nici intenționată, nici întîmplătoare, ci inevitabilă.



NOTE

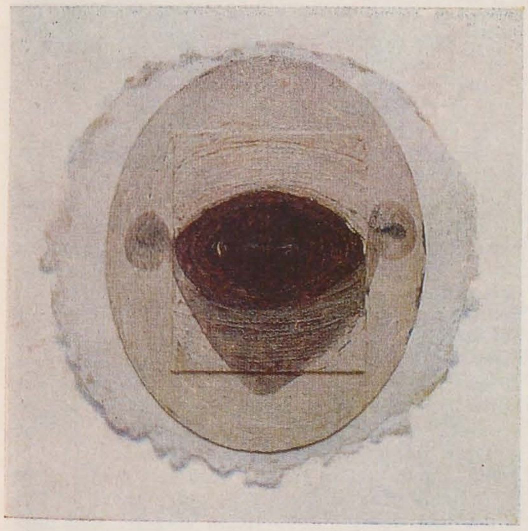
[1] Wassily Kandinsky, *Amintiri*, în Kandinsky (Album), studiu introductiv de Dan Grigorescu, antologie de texte și imagini, traducere de Victoria Jiquidi, Editura Meridiane, București, 1980, p. 16.
[2] Kazimir Malevici, *Suprematismul ca model al non-reprezentării*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 342.
[3] *Ibidem*, p. 343.
[4] « Artistul a vrut să acrediteze faptul că adeziunea la arta abstractă s-ar fi produs accidental, și nu ca urmare firească a unei evoluții stilistice. A devenit celebră referirea artistului la momentul în care, întorcîndu-se într-o seară în atelier, a fost întîmpinat de o uimitoare pictură, recunoscînd-o apoi ca pe un tablou al său. A doua zi — își va aminti el mai tîrziu — impresiile din ajun se risipiseră aproape cu totul. « Acum știam precis că obiectul îmi distrugea pictura », își încheie el faimoasa mărturisire. Va trece însă multă vreme pînă ce Kandinsky va descoperi un « înlocuitor » al obiectului. Chiar și după ce va începe să picteze *Improvizatiile*, compoziții coloristice în care elementul dominant e încercarea de transcriere directă a emoției (« un răspuns intuitiv dat naturii »), sugestiile lui Gauguin și ale ornamenticii foviste vor putea fi regăsite în pictura lui ». (Dan Grigorescu, op cit, p. 8).
[5] Nu orice imagine « se abstractizează » prin citirea ei răsturnată. Astfel, răsturnînd — experimental și mental — o imagine funerară egipteană, nu se va ajunge la efectul urmărit, și tot așa și cu o pictură medievală, cu un mozaic bizantin de pildă. Nici chiar extinzînd experimentul asupra unei imagini impresioniste nu se va accede la efectul abstractizator. Și totuși, considerînd cele trei situații menționate din perspectiva perturbării actului perceptiv, sîntem în măsură să afirmăm că există o diferență a gradului de abstractizare ce survine prin simpla răsturnare a imaginilor aparținînd celor trei momente culturale distincte și la care ne-am raportat mai mult sau mai puțin arbitrar. Pictura egipteană se va sustrage aproape cu totul finalității experimentului, refuzîndu-se dezobiectualizării. Formele figurative egiptene, schematice în sine — a se citi cvasi-abstracte — se refuză acestui fel neobișnuit de decodare. În schimb, apare normal ca imaginea de pe cupola unui edificiu bizantin și care l-ar înfățișa pe Pantocrator, să fie percepută și « cicită » străbătînd edificiul în cele două sensuri ale axului, de la portal către absidă și invers. Imaginea adusă în discuție, stabilă în esența ei plastică, își modifică dimensiunea simbolică, aceasta « devine » de fiecare dată alta, în funcție de sensul deplasării celui care o privește. Explicația constă în aceea că oricare parte a bisericii bizantine — în cazul nostru portalul și absida — are o semnificație proprie, ce se cere corelată cu tot restul monumentului, inclusiv cu decorația picturală. În cadrul experimentului propus, cel mai înalt grad al abstractizării va fi atins prin perceperea răsturnată a unor imagini impresioniste, a *Nuferilor* lui Claude Monet de pildă,. Treptele abstractizării ar putea fi rezumate astfel : imaginea egipteană — absență a abstractizării ; imaginea bizantină (astfel plasată încît privitorul este obligat să o vadă « și răsturnată ») — abstractizare la nivelul stratului tematic-narativ și care se manifestă printr-un început de pulverizare a mesajului univoc ; imaginea impresionistă — abstractizare a stratului figurativ.
[6] René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 288.
[7] *Ibidem*.
[8] Kazimir Malevici, *Op. cit.*, în Mario de Micheli, *Avangardă artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 343.
[9] Martin Heidegger, *Despre physis la Aristotel*, în *Repere pe drumul gîndirii*, Editura politică, București, 1988, p. 233.
[10] *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série beaux-arts*, tome XIII, 1976, p. 31—54.
[11] Maria Grazia Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Rizzoli Editore, Milano, fără dată, p. 97—98.
[12] Datările și localizările tablourilor lui Piet Mondrian au fost preluate din Maria Grazia Ottolenghi, *op. cit.*
[13] Piet Mondrian, *Casa, Strada-Città*, citat în *Un essai d'analyse. . . , Revue roumaine d'histoire de l'art, tome XIII, 1976*, p. 53.
[14] Gaston Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1986, vol. II, p. 109.

https://biblioteca-digitala.ro

GIANNI DESSI
ALFRED HRDLICKA
GUY JOHNSON

giulio carlo argan

opinii asupra artei contemporane



Î: Arta — un element care asemenea altor materii și-a asumat din ce în ce mai multă fizicitate, o materialitate aproape patologică. Acum se pare că există o reîntoarcere la o componentă perceptivă, metafizică, spirituală. În anii '70 părea că Arta aproape se autodevorase, apoi în anii '80 apare o undă de optimism. Ce s-a schimbat, ce a intervenit?

R: Trebuie să spun că nu mai sînt de mult un critic militant. Mă ocup acum doar de cartea mea despre Michelangelo arhitect și nu sînt foarte la curent cu ceea ce se întîmplă. Trebuie totuși să afirm că nu particip integral la părerea pe care ați exprimat-o, pentru că, în fapt, eu am văzut în formele artistice din anii '50-'60 încoace o linie de cercetare coerentă, în timp ce noua figurativitate, actuala reîntoarcere la povestirea figurată mi se pare o dovadă a neînțelegerii istoriei, în sensul că nu se exercită un proces critic asupra trecutului, din care se preferă evocarea unor aspecte exterioare: nu este vorba de o recuperare istorică, ci de o recădere în trecut. În realitate, atitudinea mea față de manifestările cele mai recente este mai curînd negativă. Știți că am insistat adesea asupra temei *moartea Artei*: un concept pe care desigur nu l-am inventat eu, ci aparține lui Hegel și primilor romantici. Și dacă nu mai dăm gîndirii o finalitate metafizică, e clar că nu putem gîndi ca eternă nici arta, nici orice altă disciplină. Problema este de a vedea dacă astăzi subzistă condițiile obiective prin care să se ajungă la producerea și existența operelor de artă. În ce mă privește, nu spun că aceste condiții obiective nu mai există, dar ele se sting în mod cert pe zi ce trece.

Care sînt canoanele de apreciere a unei opere de artă; se poate spune ce e artă și ce nu?

Mă feresc să spun un astfel de lucru: dacă l-aș spune, aș readmite un concept metafizic al artei. Ca istoric de artă, vreau să mă conving dacă produsele pe care le văd în jurul meu se încadrează și se justifică într-o situație istorică dată și dacă intră în acele aspecte pe care din punctul meu de vedere istoric le consider ca aspecte pozitive sau negative ale situației culturale prezente. Fiind un studios de formație raționalistă și deci fundamental iluministă, sînt înclinat să văd în fenomenele artistice actuale, în ceea ce am denumit « recăderea în trecut », refuzul unei voințe de progres și de dezvoltare, pe care eu continui să o consider ca fundamentală pentru cultură.
Deci consider o mare parte din producția artistică modernă ca o expresie a undei de reflux cultural care, din punctul meu de vedere de bătrîn studios ce a trăit ca raționalist și vrea să moară ca raționalist, este regresivă, chiar dacă astăzi există puternice și justificate motive de critică a raționalismului.

Atunci această reîntoarcere a figurativitate o considerați regresivă?

Din punctul meu de vedere este un proces de reflux, deci regresiv. Nu este o reîntoarcere în trecut, pentru a-l critica și a-l depăși, ci pentru a eluda angajarea în realitatea actuală. E un mod de gîndire pe care mă feresc să-l condamn, dar care

https://biblioteca-digitala.ro

SHANIN DE HEART
HELMUT NEWTON

nu este al meu. În cîmpul gîndirii, ca și în viața politică, se alege o partidă, dar asta nu înseamnă că sînt disprețuite sau condamnate celelalte; totuși, aceste fapte mie îmi apar ca indiciile tendinței de a discredita însăși ideea de depășire, deci ideea de critică, ideea de proiect, deci ideea de progres. Știu foarte bine că o mare parte din gîndirea contemporană refuză aceste concepte pornind de la poziții heideggeriene, de la o regîndire a freudismului; nu le condamn, nu le deplîng, pot chiar să admit justificările lor, dar mă disociez.

Deci actuala etapă nu poate fi considerată nici ca o perioadă de stază, de reflexie, de reîntoarcere la trecut ca pentru a spune « să ne odihnim un pic ».

Odihna este un lucru foarte frumos cînd pregătește un nou pas înainte. Pot să se odihnească adversarii progresului și ai depășirii; dar dacă declarata lor neangajare precede reducerea culturii la un consumism dominant, judecata mea devine net negativă. Astăzi există tendința, în artă ca și în economie, de a disocia ceea ce se cheamă *valoarea de uz* de *valoarea de schimb* care sînt două lucruri foarte diferite. Eu consider însă arta trecutului ca pe o căutare a *valorii*, aș spune aproape independentă de *schimb*, de *preț*, de *consum*. Arta a trecut prin secole exact ca o valoare de care se beneficiază, dar pentru aceasta ea nu era consumată, distrusă. În același timp, e adevărat că observăm o mereu mai mică durată și o mai mică priză a acestor curente asupra publicului, asupra lumii.

Acest consum al artei este imputabil și artiștilor? « Kilometri de artă » — cum a spus Guido Almansi în Panorama *nr. 104 (De Burri, care realizează o fisură de 100.000 mp de ciment alb, care vor acoperi ruinele Gibellinei sau Valerio Adami, care a realizat două panouri murale de 30/9 m în holul stației Austerlitz, la Paris . . .).*

Adami este un artist pe care îl stimez, care a căutat o evoluție discursivă de la descompunerea cubistă. El are o formație istorică și critică de prim rang. Sînt ostil curentelor așa-zise ale *citazioniști*-lor chiar și ale *transavangardelor* și *sălbaticilor germani* etc. Pentru că, ce vreți, cînd văd cum anumiți artiști tineri germani slăbesc, sărăcesc, vulgarizează și, în fapt, trădează angajarea morală a expresionismului istoric, am impresia că acesta ar fi semnul unei teribile crize a marii culturi germane. Se vorbește despre o destructurare a limbajului. Fenomene de destructurare am avut suficiente în literatura secolului nostru, le admir și le studiez. Dar ele sînt cu totul altceva: acolo simt o problematică ce, în schimb, în arta figurativă actuală este toată de umplutură. Dată fiind vîrsta mea (am 78 ani), am o anumită reținere în a mă ocupa de faptele culturii contemporane și mai ales evit să vorbesc, pentru că știu foarte bine că punctul meu de vedere este al unui bătrîn. Totuși, ceea ce pot încă să

fac fie în cîmpul politic, fie în cel specific cultural, este de a susține ca o cheie de boltă a culturii cercetarea științifică cea mai înaintată. Mi-ar plăcea ca Einaudi (n.n. — editura), de care mă ocup acum, să devină concretizarea editorială a celei mai înalte cercetări științifice universitare.

Excesiva prezumție a progresului a condus la elaborarea unor cercetări a căror folosire patologică a deschis și a lărgit granițele laboratoarelor; acum întreaga lume este un enorm laborator artificial. Știința trăiește dintr-un exces de putere?

Știința trăiește un defect de dezvoltare: ceea ce este grav în lumea modernă este aservirea crescîndă a științei de către tehnologie, și nu numai de către tehnologia de producție, ci și de către aceea de distrugere. Într-o astfel de situație, este indispensabil să se caute reîntoarcerea la acea valoare de *știință pură*, despre care s-a vorbit ca și cum ar fi fost o pură abstracție și care, în schimb, este conservarea acelor valori deontologice și etice care au fost dintotdeauna motorul științei. Nu concep ca cineva să studieze, indiferent ce disciplină, istoria artei sau fizica nucleară, dacă nu se gîndește că slujește scopului educativ. Mărturisesc că una dintre cele mai mari satisfacții ale vieții mele este de a gîndi că în Italia multe persoane au învățat să cunoască arta din cărțile mele. Noi studiem pentru a învăța pe alții, studiem cu o finalitate. Astăzi această finalitate se pierde, s-a ajuns la glorificarea nonfinalității, la inutilitatea culturii. Oricum, problema noastră este de a reda valoarea *științei pure* împotriva științei aplicate la tehnologie: a împiedica, în fapt, ca tehnologia industrială să dirijeze știința. Ar fi sfîrșitul civilizației umaniste.

Dumneavoastră credeți despre cultura anglo-saxonă și americană, cu pragmatismul lor, că au influențat negativ tot restul? chiar și arta?

Cred. Cred mai ales pentru un fapt: e clar că fizica nucleară este marele eveniment al acestui secol. Astăzi sînt multe scandaluri, există frică față de această forță, se încearcă înlăturarea acestei angoase. De ce? Pentru că dezvoltarea cercetării nucleare a fost deviată pentru a servi la fabricarea de bombe, ce vor duce la distrugerea totală a civilizației. În fapt, cercetarea a fost ocultată, fiind protejată de secrete militare. Deja Jaspers a scris că dispariția politicii se datorează bombelor atomice sau nucleare, deci a dispărut politica privită ca o confruntare de idei, nu mai există decît puterea de șantaj. Și aceasta a alimentat în media persoanelor un complex de inferioritate. Se știe că lumea posedă forțe care ar putea rezolva multe probleme și care, în schimb, sînt ocultate — doar unii le pot manevra și de aceștia depinde viața tuturor.
Nu mai putem să fim judecători, pentru că sistemul de informare face din noi doar martori. Speranța majoră pe care o am pentru viitor, un viitor pe care nu-l voi vedea, este participarea femeilor la conducerea politică: ele sînt purtătoarele unei culturi, a unei civilizații mai puțin compromisă cu puterea; am constatat aceasta și la colegele mele din parlament. Ar putea să instaureze o nouă morală. Aceasta este un principiu de speranță pe care-l păstrez, aș spune aproape singurul în acest stadiu de pauză etică, de criză a vechilor valori, fără a se vedea propuse altele.

Cum împăcați natura dumneavoastră de studios, de istoric de artă, cu sarcinile dv. publice?

Este o întrebare pe care multe persoane mi-au pus-o și nu am nici o dificultate în a mă explica. Poți să fii adus de interese culturale la situația de a-ți asuma angajări în viața publică: odată asumate, nu se poate să nu le încadrezi într-un cîmp mai amplu decît propria competență specifică. Iată de ce sînt, nu spun împotrivă, ci foarte neîncrezător în actuala manie a așa ziselor sponsorizări; este o caritate interesată: de cele mai multe ori pentru lauda exclusivă și profitul celor care le face, cu sacrificiul unor necesități mai importante sau urgente. Apoi, în fine, faptul că s-a ajuns ca o mare industrie să decidă soarta operelor de artă italiene, în locul unui ministru al Republicii, nu-mi place. De exemplu, restaurarea frescelor lui Masaccio la Cappella del Carmine e un lucru frumos, fascinant, și totuși mă întreb la ce s-a renunțat pentru a o face. A fost făcută de Institute Centrale del Restauro cu fonduri de la Olivetti și totul a mers foarte bine; totuși dacă mîine s-ar duce cineva să spună firmei Olivetti că un ciclu de fresce mai puțin faimoase se face bucăți, ar fi tot atît de promptă să cheltuiască miliarde cum a cheltuit miliarde pentru Masaccio sau Leonardo?
Acum, într-o țară ca Italia — care este o țară unde se cheltuie prea puțin pentru patrimoniul artistic — am fost constrînși să facem alegeri: este just să fie făcute de persoane private? Sînt împotriva « sponsorizărilor », pentru că sînt forme de privatizare a unor bunuri care trebuie să fie publice. Ajută statul pe cetățean să se descarce de o responsabilitate care-l apasă și la care este prea puțin sensibil? Tutela patrimoniului artistic nu se poate limita la marile capodopere. Întreaga tradiție culturală, substanța civilizației țării noastre trebuie să fie salvată și ea merge de la măreția în mic a mobilierului și obiectelor artizanale la cea maximă a monumentelor, a săpăturilor, teritoriului, ambientului. Alegerile, deciziile, programele nu revin nici birourilor de relații publice ale marilor firme și nici birocrației ministerelor; revin cercetătorilor. În Italia, aceștia sînt subordonați și adesea nu sînt ascultați. Singura, adevărata politică culturală în Italia este cea care vrea să dea oamenilor de cultură puterea culturală.

Notă: Publicat cu amabilul acord al revistei de artă și cultură « Next » și al autorului interviului — doamna Anna Di Biagio; Interviu apărut în rev. « Next ». Traducere de Luminița Adriana Batali.

https://biblioteca-digitala.ro

michelangelo și săvîrșirea unor lucrări de arhitectură

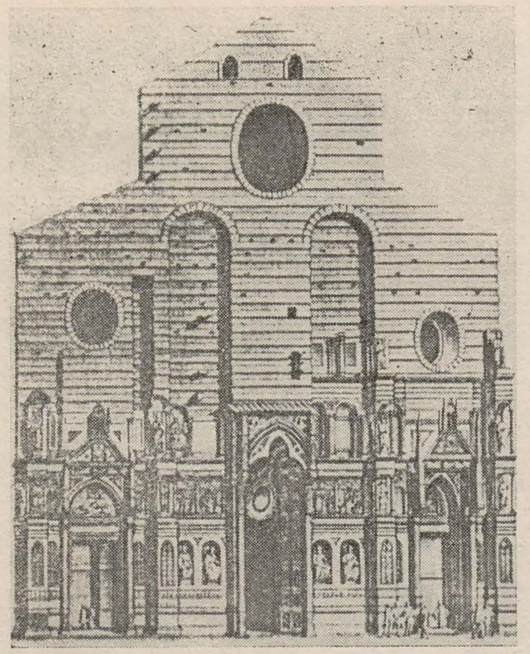
aurelian trișcu

1. San Pietro, Roma, Vedere generală

Opera unui artist cu har cum este Michelangelo renaște necontenit. Cu o formă finită ca organism, ea rămîne *deschisă* — cum generaliza Eco — *cel puțin în sensul că poate fi interpretată felurit fără ca singularitatea sa indestructibilă să fie alterată*[1]. Contemplării, procesului repetat de creație al cărui autor este acum colectivitatea, i se adaugă pătrunzătoare cercetări de specialitate. Documente și mărturii sînt corelate. Se descoperă sau se certifică lucrări originale. Toate acestea înlesnesc o înțelegere mai adîncă a înfăptuirii inițiale, a demersului inspirat care a marcat specificitatea epocii.
Într-un astfel de efort colectiv se înscriu lucrări ale unor Vasari și Condivi, Panofski și Tolnay sau Ackerman și Portoghesi, precum și seria de studii exemplare desfășurată în ultimele două decenii de profesorii Henry A. Millon și Craig Hugh Smith. Ele se referă, în bună măsură, la Michelangelo ca arhitect.
Analiza amănunțită a unui sector singular, prin izolarea acestuia de restul — altfel de nedespărțit — al întregii creații, poate fi necesară în cadrul metodologiei de cercetare adoptată. Dar înțelegem desigur că un *uomo universale* nu reprezintă o sumă de funcții exercitate succesiv și cu aplicație, în diferite domenii — cum deseori se arată — ci o personalitate unitară, care folosește, cu aceeași înțelegere caracteristică, mijloace artistice variate, alcătuindu-și opera unică, asemenea arborelui cu multe și vigurcase ramuri. Ca în cuvîntul în care se întîlnesc sensuri diverse, uneori complementare — în engleză, *a ciopli piatra* înseamnă totodată *a anunța, a aborda un subiect, a-l pune în discuție* — Michelangelo întrunește în sine și în operă seninătatea umanismului împlinit al renașterii, forța și dinamismul ritmurilor barocului pe care îl prevestește, fervoarea celui devotat credinței sale, înfățișate în întregime prin sculptură, desen sau poezie, prin pictură și arhitectură. Un climat propice de studiu al unor atare trăsături definitorii îl oferă spre finele anului '88 expoziția organizată de Galeria Națională de Artă din Washington împreună cu Casa Buonarroti din Florența. Pentru prima dată se află la un loc desene, picturi și gravuri, împreună cu machete de lemn, care privesc fațada bisericii San Lorenzo din Florența și domul catedralei San Pietro din Roma.
Cele două proiecte, cu întruchipările lor volumetrice, se situează la începutul și la sfîrșitul activității lui Michelangelo ca arhitect și își sporesc valoarea deoarece reprezintă intenții în mare parte nerealizate[2]. Ele mărturisesc faze succesive ale procesului de creație, în care se întrevăd — mai cu pregnanță aici, fiind vorba de arhitectură — nu numai unicitatea artistului dar și nenumăratele condiții pe care le impun realitatea locului, construcțiile existente, materialele cu greu dobîndite, sau nesfîrșitul joc de împrejurări, programe, concurențe, deșertăciuni. Un astfel de periplu este urmărit cu acribie în studii publicate recent în volumul de artă *Michelangelo arhitect*[3].
Iată biserica Sfîntului Petru din Roma. Șantierul, deschis timp de aproape 175 de ani, are un mers șovăielnic, datorat nu în ultimul rînd repetatelor modificări propuse de maeștrii proiectanți.
Locul ocupat de Buonarroti în lungul șir al luptelor de opinii pentru edificarea acestei lucrări tinde să se precizeze din ce în ce mai clar. Precedat în mersul lucrărilor de Rosselino, Bramante, Rafael, Peruzzi și Antonio da Sangalo Il Giovane, urmat de Vignola, Ligorio, Giacomo della Porta și Domenico Fontana, iar mai tîrziu de Maderna și Bernini, Michelangelo susține cu îndrăzneală alcătuirea unui spațiu central, grandios și dinamic. Volumul se naște dintr-un trunchi uriaș, pe plan în cruce greacă. Cupola, ridicată pe un tor, este elansată la rîndul ei prin nervuri ce pornesc de pe coloanele duble ale tamburului, prelungindu-se în colonetele și mulurile lanternoului. Consecvent acestei viziuni, cel care împlinise 71 de ani cînd este numit de către papa Paul al III-lea arhitect al bazilicii San Pietro in Vaticano, pornește la lucru consolidînd stîlpii masivi de zidărie din răspîntia navelor, adaugă apoi ordinul pilaștrilor colosali pe zidurile exterioare, realizează tamburul sculptural, boltește inventiv absida sudică a transeptului[4] și proiectează cupola care, după un sfert de secol de la moartea sa, va încununa edificiul.

Dacă, în genere, societatea și timpul cizelează necontenit opera primară, de data aceasta construcția ajunge una dintre cele mai reprezentative catedrale ale lumii, dar, prin modificări și adaosuri, se îndepărtează de modelul robust care cu forță tindea să o înalțe în jurul unui ax unic, oferind-o privitorilor ca pe un imn împietrit. Proiectul nu a putut fi împlinit în întregime, deși nu era al unui arhitect oarecare, ci al acelui răsfățat, temut și glorios Michelangelo. Pecetea maestrului a rămas însă prezentă, nu numai în elemente preluate de cei ce i-au urmat, dar în însuși miezul lucrării: intersecția navelor sub cupola avîntată subordonează celelalte părți ale întregului. Printre ele, locul exterior determinat de colonada lui Bernini și naosul prelungit de Maderna rămîn mai departe o piață de apropiere și un drum de parcurs către acel spațiu unic, modelat ca un adevărat organism viu.
Cu mult mai puțin cunoscut dar la fel de semnificativ este actul de proiectare arhitecturală desfășurat cu treizeci de ani mai înainte pentru un obiectiv conturat cu precizie: fațada principală a bisericii San Lorenzo din Florența.
Documentele vremii și altele mai tîrzii, de care încercăm a ne apropia cu răbdare, pun în lumină desfășurarea studiului și gîndirea unui creator de spații și de forme care luptă cu sine și cu alții, pentru a rămîne, fără compromisuri, credincios ideilor sale originale[5].
Michelangelo ajunsese la o splendidă maturitate, sculptase Pietà și David, terminase de pictat bolta capelei Sixtine și începuse lucrările pentru mormîntul pontifului Iuliu al II-lea cînd, în iarna anului 1516, noul papă Leon al X-lea — fostul cardinal Giovanni de Medici — îi cere să termine fațada acelei biserici din vecinătatea palatului florentin al familiei sale.
Edificiul bazilical, reconstruit de Brunelleschi între 1441 și 1446, afirma spiritul primei Renașteri, cu arcade pornind de pe coloane armonios proporționate. El păstra încă aparent peretele din cărămidă brută al fațadei care exprima, prin coborîri laterale

https://biblioteca-digitala.ro



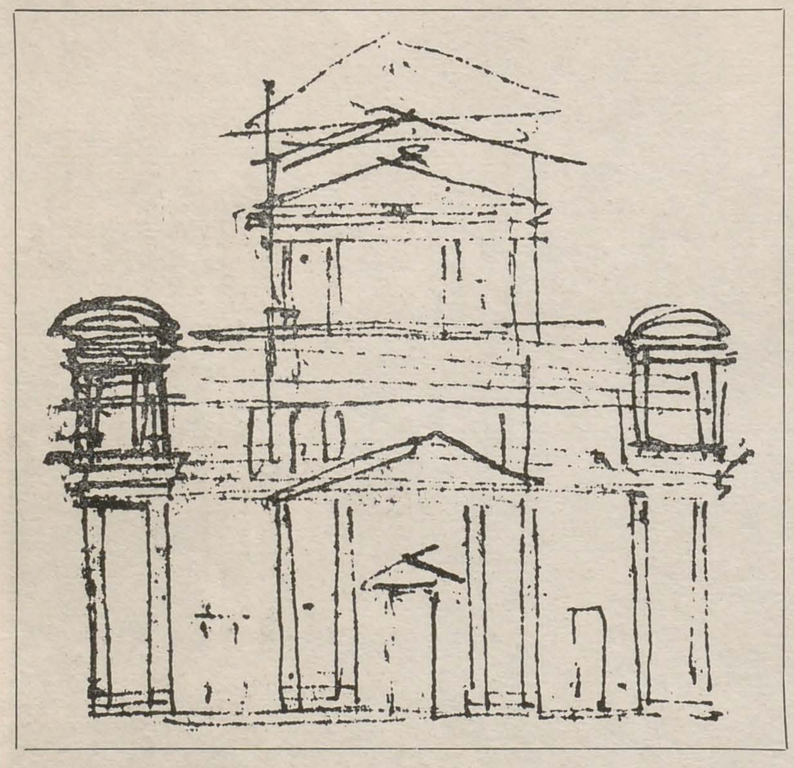
succesive, alcătuirea interioară a construcţiei, cu o navă centrală acoperită cu şarpantă şi două colaterale mai scunde. Monumentul se găsea aşadar într-o situaţie deseori întîlnită în epocă. Însemnate edificii de cult din oraşele italiene erau pe deplin folosite decenii şi secole, se împlineau pe dinăuntru adăugîndu-şi treptat inestimabile valori de artă, dar nu izbuteau să aibă terminată faţada principală, cu intrarea. Ar fi de cercetat cîndva dacă motivele acestor întîrzieri în încheierea lucrărilor exterioare se află doar în lipsa mijloacelor materiale şi în viaţa agitată a cetăţii. Florenţa singură oferă suficiente exemple de studiu. Construcţia pentru *Santa Maria Novella* începuse în 1278. Partea inferioară a faţadei se realizează în secolul XIV, în caracter florentin, iar portalul central şi partea superioară, în secolul XV, în stilul Renaşterii depline. *Santa Croce* se reclădeşte în 1294, dar, după cum ne-o arată o fotografie din preajma lui 1860, faţada continuă să fie neterminată [6]. Vor trece mai bine de cinci secole şi jumătate de la zidire pînă cînd va fi aplicată îmbrăcămintea albă cu fine incrustaţii de marmură colorată, după un pretins desen al lui Cronaca. *Domul* însuşi *(Santa Maria del Fiore)* oferă o stranie situaţie similară. Început în secolul XIII, îşi înalţă minunata cupolă între 1420 şi 1461. În 1420 pornesc şi lucrările pentru finisarea faţadei, care îmbracă doar o treime din înălţimea totală,

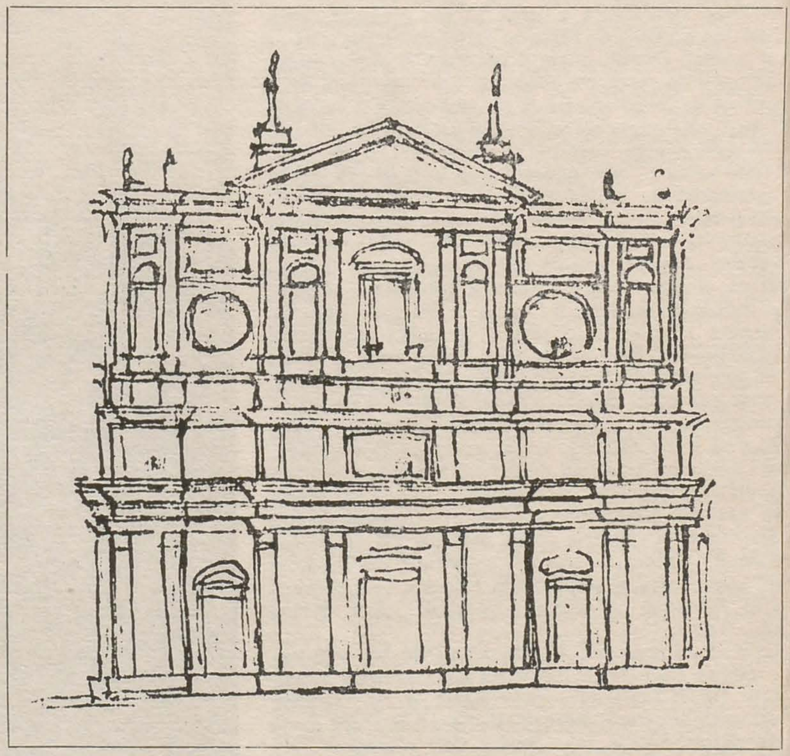
2. Santamaria del Fiore; Faţada începută în secolul al XV lea
3-4, 5-6. MICHELANGELO, Proiect pentru faţada San Lorenzo, Florenţa, primul desen, al doilea desen, macheta în lemn

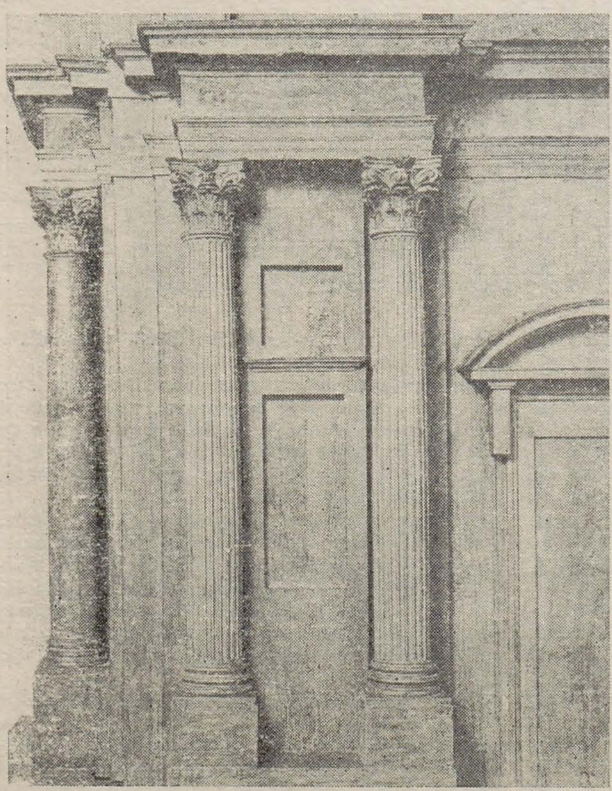
după cum se vede şi în desenul *Ciuma la Florenţa*, aflat la Biblioteca Naţională din Paris [7]. Acest început este şi el dezafectat către 1588. Sculpturile sînt dispersate. O stampă a lui Zocchi, din 1744 [8], înfăţişează piaţa Domului cu faţada laterală decorată în întregime, dar somptuoasa faţă de vest, cu cele trei portale şi înalte porţi de bronz, va fi împlinită de Luigi del Moro abia în 1887.

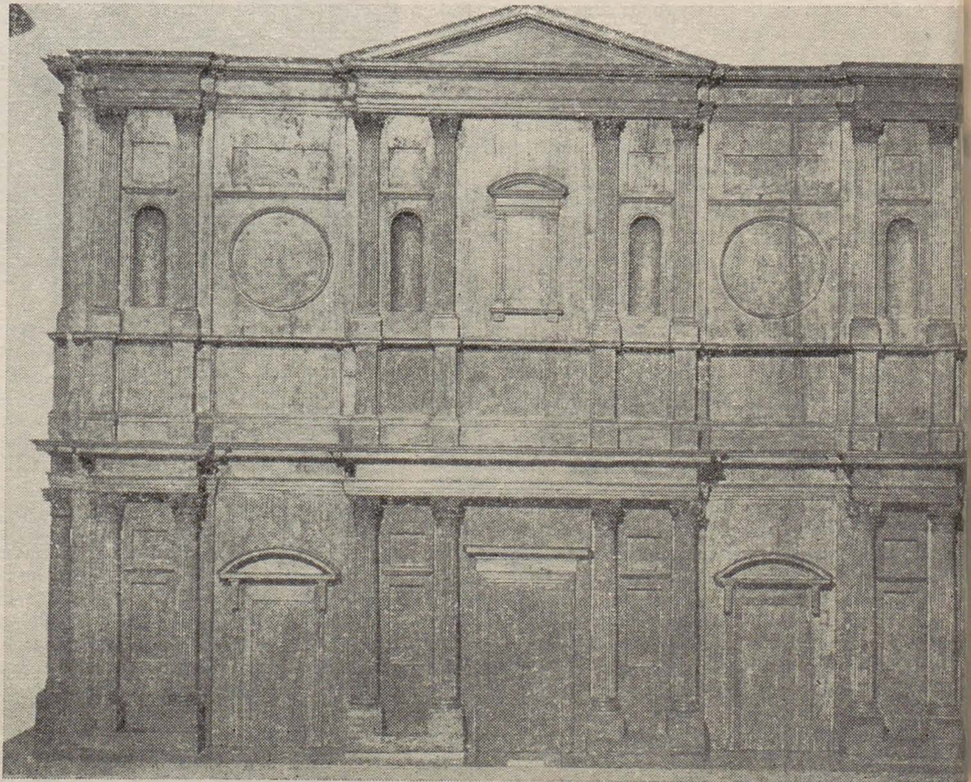
Pentru biserica San Lorenzo, hotărîrea de a se termina faţada principală este luată după şaizeci de ani de la edificare. Sînt declanşate atunci acte efervescente, care dovedesc ce viu este ancorată lucrarea în realitatea istorică şi social-economică a epocii.

Artişti de seamă, pe care Vasari îi aminteşte, par să fi întocmit schiţe cu propuneri, în baza unui concurs [9]. În afara lor, Giuliano da Sangallo este autorul a nu mai puţin de şase proiecte, aflate astăzi la Ufizzi [10]. Michelangelo, care a putut cunoaşte aceste lucrări, începe studiul în 1516, prin desene succesive. În anul următor, după o conlucrare nefructuoasă cu Baccio d'Agnolo, el execută cu Pietro Urbano o machetă de lemn cu figuri de ceară, într-o perioadă în care e *bolnav de moarte*,









https://biblioteca-digitala.ro

după cum avea să scrie mai tîrziu Romain Rolland[11]. Această lucrare *de prezentare*, în care sînt figurate sculpturile propuse, este dusă la Roma și înfățișată pontifului, determinînd semnarea contractului în ianuarie 1518. Ca să asigure armonia întregului, Michelangelo caută să împlinească singur atît sculpturile cît și proiectul de arhitectură. O nouă machetă, cea finală, este realizată cu multă acuratețã, fără sculpturi de data aceasta, și la o scară mai mare, ca să folosească drept ghid constructorilor. Încep lucrări preliminare. Se adaugă fundații peretelui cu intrarea. Este extrasă marmura la Carrara și Pietrosanta. Coloane cioplite la carieră iau drumul Florenței. Există un schimb alert de scrisori cu Domenico Buoninsegni, secretarul cardinalului Giulio de Medici, care intervine în repetate rînduri pe lîngă papă. Se discută despre soluții, bani și termene. Speranțele sînt mari. Și Michelangelo și papa consideră că, o dată sfîrșită, fațada va atinge o culme a artelor din întreaga Italie. Dar starea visteriei papale, efectele războiului din Lombardia și alte împrejurări potrivnice determină anularea contractului în 1520. Lucrările sînt întrerupte. Fațada bisericii San Lorenzo rămîne neterminată pînă în zilele noastre, cu acel zid din cărămizi așezate alternativ în relief — cu *ștrepi* pregătiți cum spun constructorii — ca să se poată prinde cu mai multă ușurință lucrările de finisaj ce vor veni cîndva. Desenele și ultima machetă se păstrează. Ele reprezintă, pe lîngă valoarea artistică intrinsecă, o viziune arhitecturală de maestru și descriu o cale ades străbătută.

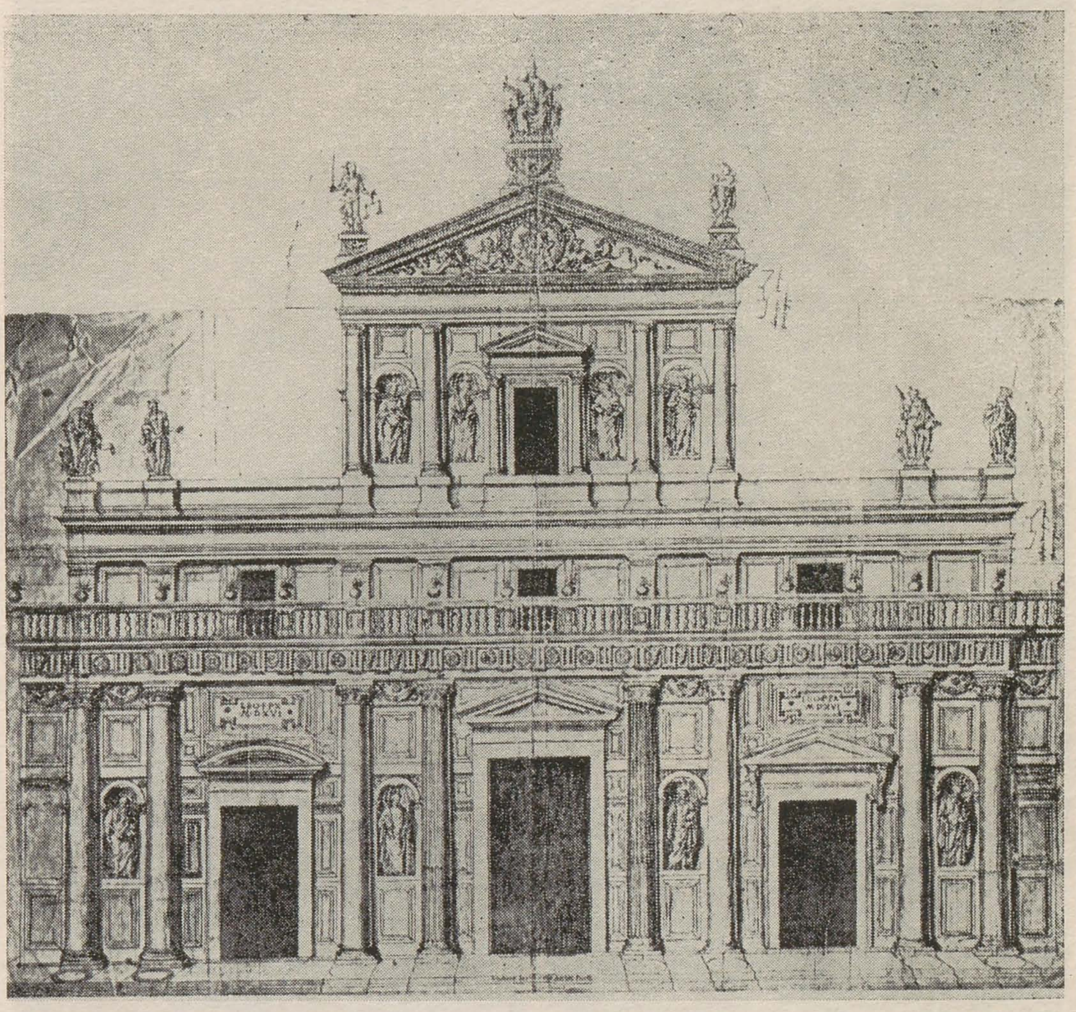
Schița preliminară, neprecisă ca o boare, e greu de reprodus, din păcate, de pe foaia de hîrtie îndoită la jumătate și din nou în trei, pe care, lîngă grafit și cerneală cafenie s-au adăugat petele vremii. Dintr-o umbră de desen se înfiripă elemente de ordine: registre suprapuse, coloane ritmate, un ax central accentuat prin poartă și fronton, detalii subordonate . . . Deși desenul e cunoscut de Dusler (1959) și de Barocchi (1962), Tolnay este primul care (în 1972) re-cunoaște autorul și tema. După cum tot el observă, *în cîteva opere anterioare de pictură și sculptură, Michelangelo folosise arhitectura ca o armătură a compoziției figurale; de data aceasta, arhitectura devine receptacul de piese sculpturale*[12].

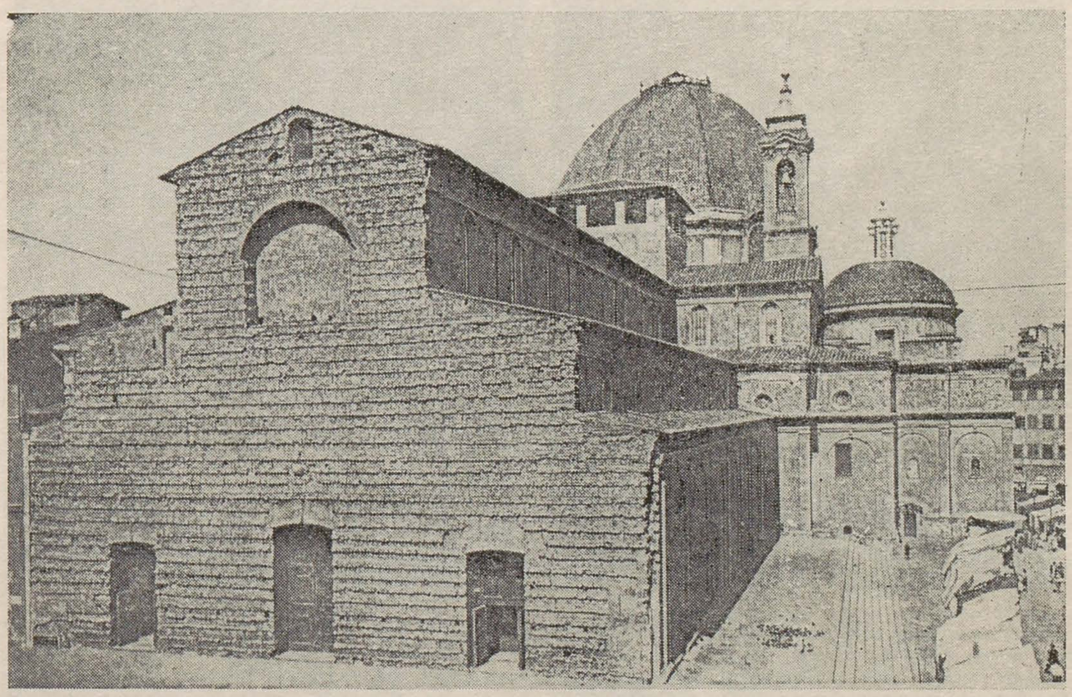
În variante următoare se precizează de la o schiță la alta jocul raporturilor dinamice dintre povara materiei și elementele susținătoare. La început, silueta mai amintește coborîrea în trepte a zidului existent. Treimea centrală este accentuată, oglindind secțiunea clădirii. Pe parcursul studiului, întreaga fațadă este cuprinsă sub o singură cornișă. Peretele decorativ se întoarce cu o travee pe fețele laterale, reliefîndu-și sculptural volumul. În desenul final, pe o grilă de ordine clasică se obține întrepătrunderea maselor și forțelor contrare, care se imobilizează într-o tensiune de neîmpăcat. Un dinamism senin se oglindește de asemenea în cel mai deslușit document al ultimei faze de proiectare, macheta, a cărei autenticitate, dovedită de Ackerman după meticuloase studii, se confirmă și prin desenele lui G. B. Nelli (sec. XVII) și G. Rossi (începutul secolului XVIII), cărora le-a servit de model.

Dacă orice operă de artă trebuie să aibă și are un prototip în mintea și în inima creatorului, chipul lucrării se alcătuiește de data aceasta în esențe de lemn — plop, chiparos, brad, tei și nuc — constituind o operă în sine și atestînd acea concepție viguroasă care s-ar fi putut materializa în marmură, ca să trăiască apoi în mijlocul cetății. Deși nerealizat, proiectul își va manifesta mai departe valențele. Schema compozițională și unele elemente ale fațadei transpar în noile variante pentru mausoleul papei Iuliu al II-lea. În anii următori, se accentuează tendința de a se acorda fațadelor mai multă autonomie față de vechile structuri. Și, mai ales, se stîrnesc cunoașteri și deprinderi care vor contribui la orientarea generală către o nouă arhitectură. Viziunea spațială energică, structuralistă, care se impune în cîmpul atît de variat al operei lui Michelangelo, îl va face pe André Chastel să considere, pe bună dreptate, ca unul din resorturile geniului său, sensul energiei ascunse în formele artei, care se inspiră din opera sa de arhitect[13].

La San Lorenzo din Florența s-au împlinit alte lucrări prin grija aceluiași Michelangelo: decorarea părții de răsărit dinăuntrul bazilicii, Capela Medici și biblioteca Laurențiană, care au intrat în istorie. Fațada bisericii a adunat istorie în sine, dar a rămas ca dintru început. O operă, într-un fel, deschisă.

7. GIULIANO DA SANGALLO, *Proiect pentru fațada San Lorenzo, Florența*
8. *San Lorenzo, Florența, Vedere actuală*





NOTE

[1] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, 1965, pag. 17.
[2] Paola Barocchi, J. Carter Brown în *Michelangelo architect*, Olivetti, Milan 1988, pag. V.
[3] Henry A. Millon, Craig Hugh Smyth, *Michelangelo architect, The façade of San Lorenzo and the drum and dome of St. Peter's*, Olivetti, Milan, 1988.
[4] Henry A. Millon, Craig Hugh Smyth, *Michelangelo and St. Peter's: Observations on the interior of the apses, a model of the apse vault, and related drawings*. Extract from *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XVI — 1976*.
[5] Carlo de Benedetti, în *Michelangelo architect*, idem, pag. VII.
[6] Silvano Fei, M. Grazia Gobbi, Paolo Sica, în *Firenze — Note di storia e d'Urbanistica*, Firenze 1980, p. 136.
[7] Leandro și Silvia Perini, în *Firenze. . .*, idem p. 33.
[8] Arnaldo Salvestrini în colaborare cu Luigi Tomassini, în *Firenze. . .*, idem., p 74.
[9] Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note Ștefan Crudu, Ed. Meridiane, București 1962.
[10] Charles de Tolnay, *Michelangelo*, traducere de Constanța Tănăsescu, Ed. Meridiane, București 1973.
[11] Romain Rolland, *Viața lui Michelangelo*, traducere de Mia Constantinescu-Iași, Ed. Forum, București 1935.
[12] Charles de Tolnay, *op. cit.*
[13] André Chastel, *Artă și umanism la Florența, pe urmele lui Lorenzo Magnificul*, traducera de Smaranda Roșu și Grigore Arbore, Ed. Meridiane, București, 1981.

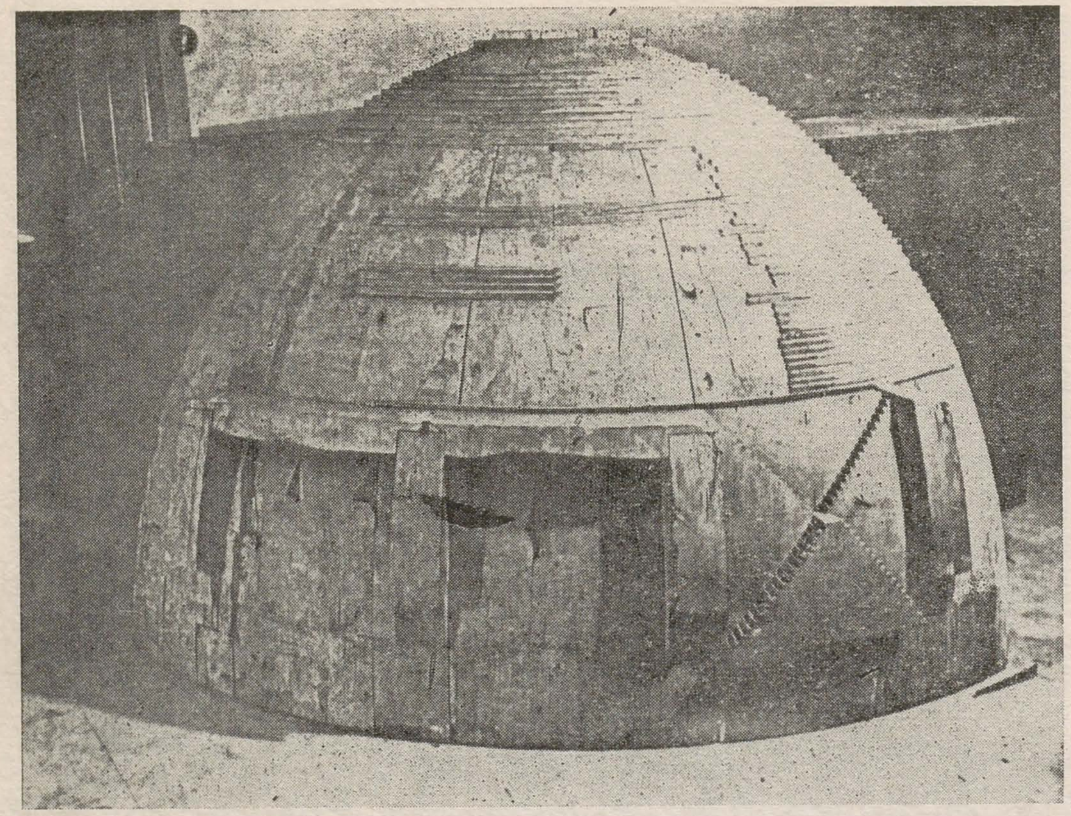
torul și cupola catedralei san pietro din roma

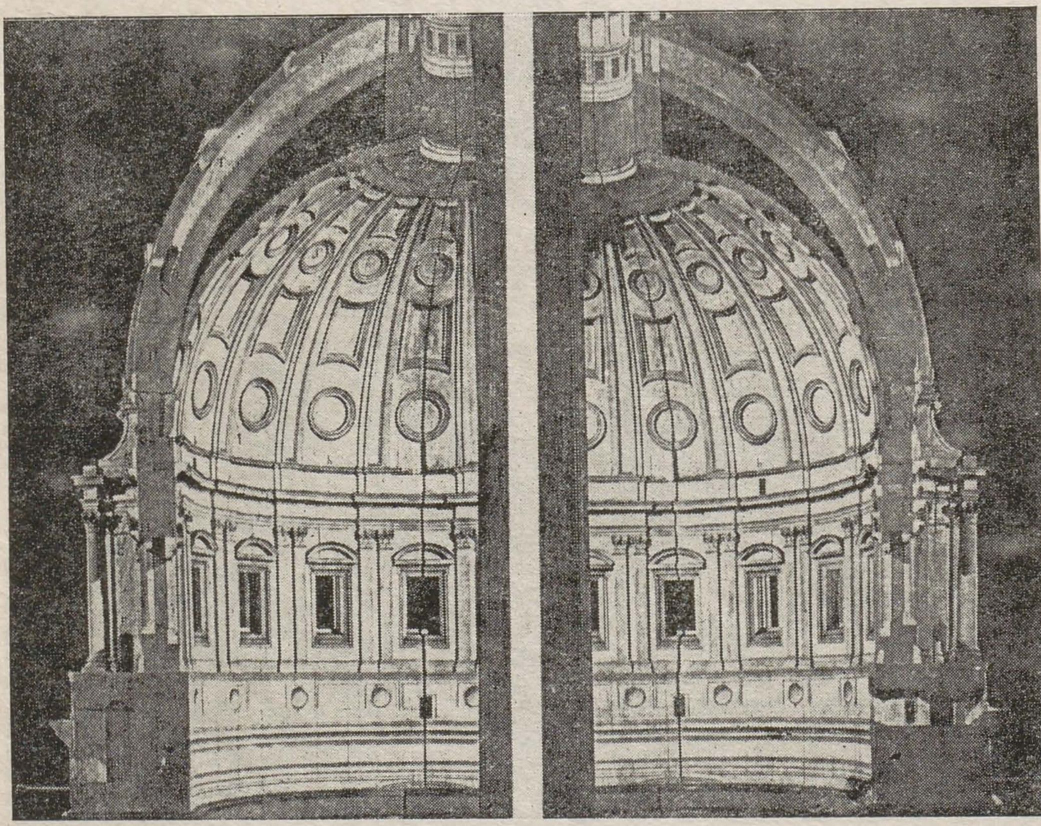
henry a. millon și craig hugh smyth

(din Michelangelo architect, pag. 93—102)

Este recunoscut de toți că întreaga structură a catedralei Sf. Petru rămîne una dintre cele mai importante din istoria arhitecturii. /. . ./ Ea încorporează aspirațiile și munca multor generații de arhitecți, în fruntea cărora se află Bramante și Michelangelo. /. . ./ După concepția acestuia din urmă,

https://biblioteca-digitala.ro





9. Macheta pentru cupola interioară, 10. Macheta — secţiune prin tor şi cupolă, San Pietro — Roma

construcţia trebuia să fie de tip central. Dacă proiectul lui ar fi fost folosit pînă la capăt, tamburul şi cupola ar fi dominat ansamblul, care ar fi putut deveni un relicvariu monumental. /. . ./ Michelangelo însuşi a construit cea mai mare parte din tamburul cupolei, o structură remarcabilă prin folosirea acelor *pinteni* radiali proeminenţi. Aceştia, acţionînd ca nişte contraforţi, determină o alternare netă între reliefuri şi profunzimi şi accentuează mişcarea ascendentă a nervurilor cupolei. Cînd tamburul era pe cale să fie terminat, Michelangelo moare, în 1564. Cupola a fost construită cam după douăzeci de ani de către Giacomo Della Porta. Scurt timp după terminarea cupolei, a început să se remarce că Della Porta nu a ţinut seama în totalitate de proiectul lui Michelangelo. De aceea, o serie de cercetători au făcut studii aprofundate ca să determine, cît mai precis posibil, ce însemna proiectul final al lui Michelangelo şi cît de mult diferă de acesta cupola lui Della Porta.

Dar cupola astfel construită rămîne o contribuţie însemnată în patrimoniul arhitecturii şi civilizaţiei apusene, atît prin valoarea sa proprie cît şi prin influenţele pe care le-a determinat. Arhitectul Carlo Fontana sugera, în sec. XVII, respectul pe care îl impunea lucrarea vremurilor sale.

« Cu destulă frecvenţă nu mai sînt omagiate clădirile renumite, deopotrivă antice sau moderne, în Roma şi în alte părţi ale lumii, acordîndu-se preţuire doar pentru măreaţa construcţie a cupolei neîntrecutei bazilici a Vaticanului. Lui (Michelangelo) Buonarroti i se conferă meritul de excepţie, căci el a creat o operă minunată, cu adevărat surprinzătoare. Acel mare constructor va merita astfel eternitatea, dovedind cu prisosinţă depăşirea geniului uman prin concepţia unei construcţii cu atît de uimitoare viziune, neegalată vreodată în lume ».

(Carlo Fontana, 1694)

Fără îndoială că, la proiectarea tamburului şi a cupolei, Michelangelo a luat în considerare propunerile anterioare ale lui Bramante şi Antonio da Sangallo şi de asemenea, după fidelitatea dimensiunilor, şi cupola Panteonului. Toate acestea sînt cupole dintr-o singură calotă. Se pare că aici Michelangelo ar fi conceput din primul moment o cupolă cu dublă calotă, după exemplul cupolei din oraşul său natal, Florenţa. Acea cupolă l-ar fi condus spre inovatoarea sa construcţie structurată pe nervuri. Din literatura vastă consacrată acestui domeniu sînt de luat în considerare unele dintre cele mai recente bibliografii, ca de pildă în Di Stefano (1980 a, 97—102) care face o comparaţie a celor două cupole (1980 b, 871—882), în cea a lui Saalman (1975), căruia trebuie să i se adauge Wittkower (1978) şi Joannides (1981 a). Într-o scriere a lui Carlo Fontana (1694, 315—316), se regăseşte o remarcă mai veche asupra interesului lui Michelangelo atît pentru cupola Panteonului, cît şi pentru cea a catedralei din Florenţa. În această literatură există de asemenea studii care privesc şi alte surse pentru proiectul lui Michelangelo, începînd, de pildă, cu Bizanţul (Hagia Sofia), sau continuînd cu Renaşterea timpurie şi de apogeu, în special proiectele lui Leonardo şi Bramante: ca de exemplu, Giovannoni (1931, 145—176), Gioseffi (1960, 37—53), Ackerman (1961, I, 98—101) şi Bettini (1965).

Dar Michelangelo nu a ţinut seama de propunerea precedesorilor săi Bramante şi Sangallo, cu un tambur avînd coloane uniform repartizate, ci a proiectat acei *zimţi* distanţaţi, cu cîte două coloane fiecare, jucînd un rol de contraforţi şi alternînd cu ferestre generoase, prevăzute cu fronton. Se obţinea astfel o unitate, mai întîi cu ideea de cupolă cu nervuri şi apoi cu întreaga concepţie a lui Michelangelo de a marca plinurile prin pilaştri. Au existat păreri diferite cu privire la funcţia reală a acestor coloane: vezi printre alţii Schiano 1965, Brandi 1968, Di Stefano 1980 a. În plus, în ceea ce priveşte aşezarea cupolei şi a lanternoului, Michelangelo a lăsat deoparte propunerea lui Sangallo şi a conceput aşezarea acestora pe un suport impunător care se situează între proiectele lui Sangallo şi Bramante.

Actuala relaţie între tambur şi cupolă este diferită, în elevaţia principală, faţă de ceea ce a prevăzut Michelangelo cînd a construit ordinul originar al aticului pe absida sudică. După cum rezultă şi dintr-un desen din 1580—1581 al unui autor necunoscut, care înfăţişează şantierul catedralei Sf. Petru dinspre sud-est şi care se păstrează la Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, aticul iniţial, cu plinuri mari şi cu deschideri arcuite, încununa ordinul major printr-o orizontală dominantă, contrastînd accentul vertical al pilaştrilor giganţi. Această orizontală viguroasă era în concordanţă cu principiul care a fost aplicat în proiectul pentru tambur şi cupolă.

(comentariu pag. 122)
Macheta unei jumătăţi din tamburul şi cupola catedralei Sf. Petru este una dintre cele executate sub conducerea lui Michelangelo între noiembrie 1558 şi mai 1561, dar cu modificări semnificative, care după părerea noastră (H. A. Millon şi C. H. Smyth). . . aparţineau arhitecţilor Giacomo Della Porta, spre sfîrşitul secolului XVI şi Luigi Vanvitelli, la mijlocul secolului XVIII. Analiza desenelor şi a gravurilor fac posibilă restabilirea stării machetei din 1561, conform proiectului lui Michelangelo şi recunoaşterea modificărilor care au survenit.

(pag. 128)
Istoria tamburului şi a cupolei se citeşte mai uşor în machetă decît în orice altă reprezentare şi chiar decît în bazilica însăşi.

(comentariu pag. 143)
Pagina conţine unicul desen care indică modul în care Michelangelo a studiat relaţia între tambur, contraforţi şi atic, dintre interiorul şi exteriorul cupolei, ferestre rotunde şi lanternou. Avînd în vedere propunerile făcute şi evoluţia proiectului, este indiscutabil că întregul desen, incluzînd tamburul, a fost executat chiar de Michelangelo, deşi a fost atribuit în mod curent unuia dintre ajutoarele sale.

Michelangelo indică structura în momentul în care contraforţii, ferestrele, profilurile aticului şi ale cupolei se găseau în faza primei concepţii şi deci pe punctul de a fi proiectate.

Liniile care indică profilele celor două calote par să cuprindă:

1) pentru calota interioară curburi diferite, una dintre ele este hemisferică şi cealaltă uşor supraînălţată, cu treptele de pe suprafaţa sa exterioară conducînd către ferestrele luminatorului central; 2) mai multe profile în elevaţie pentru calota exterioară, cel puţin unul dintre ele se opreşte la baza lanternoului. Acest lanternou este la un nivel superior, la oarecare distanţă de ferestrele de sub luminator. În etapa marcată de acest desen, se pare deci că Michelangelo înclină pentru soluţia care include la interior o calotă hemisferică şi uşor înălţată, iar la exterior o calotă supraînălţată.

În româneşte de Ianola Trişcu

https://biblioteca-digitala.ro

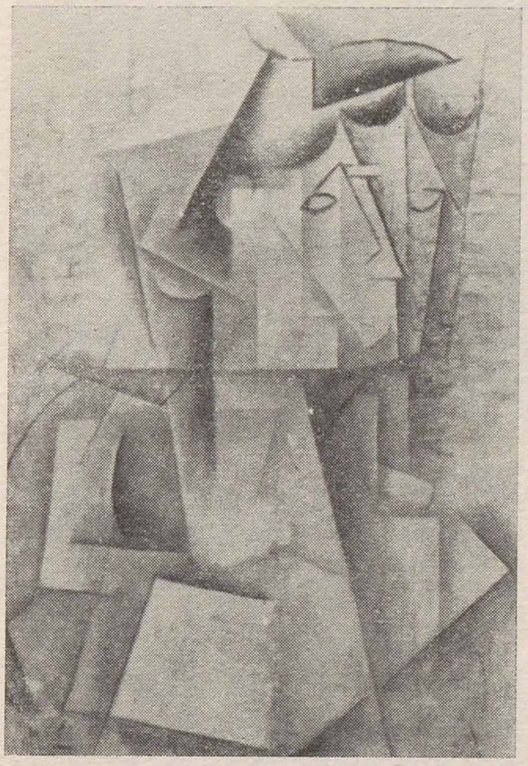
sigfried giedion

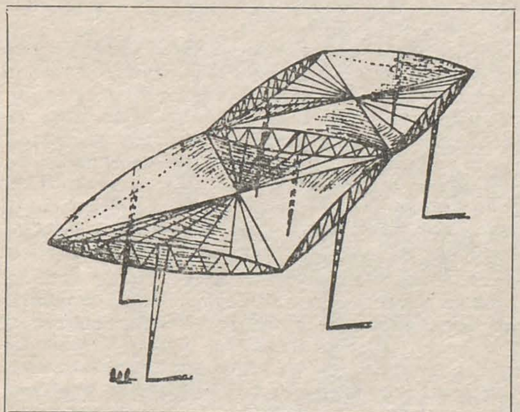
alexandru beldiman

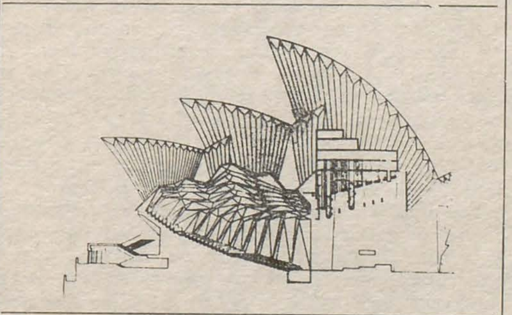
La 14 aprilie 1988 s-a împlinit un secol de la naşterea unuia dintre apostolii arhitecturii moderne, prieten cu Gropius, Le Corbusier, Aalto, elev şi continuator al lui Wölflin, Sigfried Giedion. Elveţian de origine, a văzut lumina zilei în oraşul Langnau din cantonul Aargau. A studiat ingineria mecanică la Viena (fără a fi practicat vreodată) şi istoria artelor la München, încheind aceste din urmă studii cu o teză despre « Barocul tîrziu şi clasicismul romantic ». Deja în 1923 — scriind despre « Săptămîna Bauhaus » — începe să se ocupe de problemele arhitecturii moderne. Doi ani mai tîrziu, îl va contacta pe Le Corbusier, al cărui geniu l-a recunoscut dintru început, şi al cărui prieten şi susţinător va fi pînă la sfîrşitul vieţii acestuia.
Cu ocazia înfiinţării « Congreselor Internaţionale de Arhitectură Modernă » (CIAM) în 1928, în localitatea La Saraz din Elveţia natală, Giedion devine secretarul permanent al organizaţiei, « asigurînd ca elveţian neutralitatea necesară de care ambianţa eterogenă a acestei adunări avea nevoie, reuşind să medieze între protagonişti vanitoşi (Le Corbusier, Gropius), tensiuni naţionale (mai ales grupurile de limbă germană şi cele de limbă franceză) şi diferenţe ideologice (de la fasciştii italieni pînă la simpatizanţi comunişti) » [1].
Considerate punctul de început al fazei « academice » a arhitecturii moderne, CIAM-urile aveau să aibă o importanţă fundamentală în promovarea şi răspîndirea ideilor arhitecturii şi urbanismului modern ce « trebuiau eliberate de influenţa sterilă a academiilor, şi de formulele învechite ale acestora » [2].
Legat de această problemă rolul lui Giedion este dintre cele mai substanţiale, el asigurînd în cadrul CIAM — fiind vorbitor al mai multor limbi — legătura cu mijloacele de informare, activînd chiar — cu indeniabil talent — ca ziarist în presa vremii.
Încă de la cele dintîi întruniri, doctrina propusă de « Congrese » avea să marcheze în modul cel mai consistent evoluţia arhitecturii de pretutindeni, iar după cel de-al doilea război mondial, să pătrundă în toate mediile arhitecturale, devenind dogma predominantă.
Primele semne de criză manifestate în sînul mişcării moderne — datorate atît sărăcirii conţinutului cît şi limbajului formal — îşi fac apariţia la sfîrşitul deceniului 6, ducînd la autodesfiinţarea CIAM-urilor, fapt petrecut după congresele de la Dubrovnik şi Oterloo, în anii 1956, respectiv 1959. Dar de această criză nu erau străini nici membrii fondatori Giedion, Sert, Gropius, Le Corbusier — care impuseseră « o prea formală structură programelor de lucru » [3] şi care n-au scăpat de « tentaţia » — greu de evitat trebuie să recunoaştem — « de faire école » [4]. Pe parcursul celor 30 de ani de existenţă, în cel puţin două momente cruciale, 1930—34 şi 1950—54, după cum semnalează Reiner Banham, aceste « Congrese » au indicat direcţia pe care arhitectura şi urbanismul trebuiau să o urmeze. Dar importanţa lor este cu mult mai mare decît cea cu care Banham — altfel excelent istoric şi critic de arhitectură — le creditează ; el consideră că istoria nu va reţine, în afara momentelor mai sus menţionate, decît rolul de coagulant al spiritelor progresiste jucat în timpul războiului [5], şi că aceste date vor prevala faţă de tot ceea ce CIAM-urile au difuzat ca documente, Carta Atenei inclusiv. Faptele nu stau întru totul astfel, căci dincolo de dogma adesea prea restrictivă impusă de Carta Atenei, graţie lui Giedion, Congresele se orientează către aspectele practice, căutînd şi promovînd soluţii ce răspundeau unor necesităţi urgente ale omenirii, precum « Locuinţele sociale ». Tot ele şi-au propus să rezolve importante probleme, cum ar fi cea a cadrului construit sau a studierii oraşelor în contextul mai larg al regiunii înconjurătoare. De asemenea CIAM-urile au avut probitatea de a reformula întrebări şi răspunsuri atunci cînd era evident că unele teme nu primiseră rezolvarea adecvată. Aşa a fost cazul « Centrelor urbane » — neluate în consideraţie de Carta Atenei în 1934 — devenite tema Congresului de la Hoddsdon (Anglia 1951).
Felul cum trebuie înţeles demersul CIAM-urilor şi implicit atitudinea membrilor săi fondatori sînt excelent definite în formularea lui Christian Norberg Schultz: « funcţionalismul avea înainte de orice un scop pozitiv bazat pe credinţa profundă în valorile umane şi în arhitectură. Poseda deci forţă şi un sens al realităţilor susceptibile de a-l promova la nivelul unei mişcări internaţionale » [6].

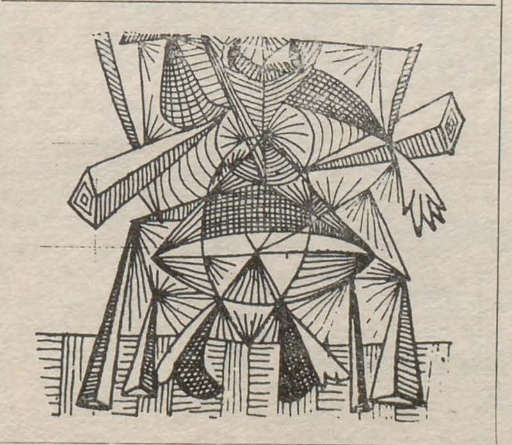
PICASSO — Arleziana
LE CORBUSIER — Proiect pentru un pavilion expoziţional
JORN UTZON — Opera din Sidney, proiect
PICASSO — Femeie şezînd în fotoliu

În 1938 Giedion a fost invitat de către Walter Gropius (stabilit în Statele Unite din 1937 după ce petrecuse trei ani în Marea Britanie) — să susţină la Harvard o serie de conferinţe pe teme de arhitectură. Din acest ciclu — cunoscut sub numele de « Conferinţe Norton », se va naşte cea mai cunoscută dintre lucrările sale *Spaţiu, Timp, Arhitectură*, publicată pentru prima oară în 1941 în engleză, reeditată şi tradusă ulterior în mai multe limbi.



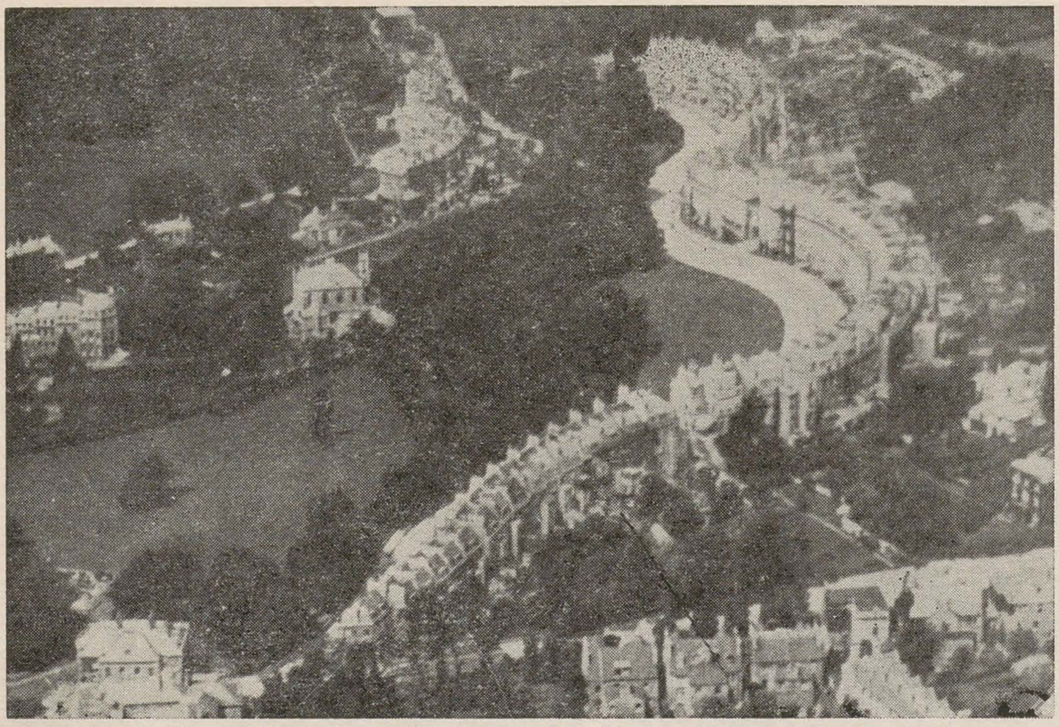




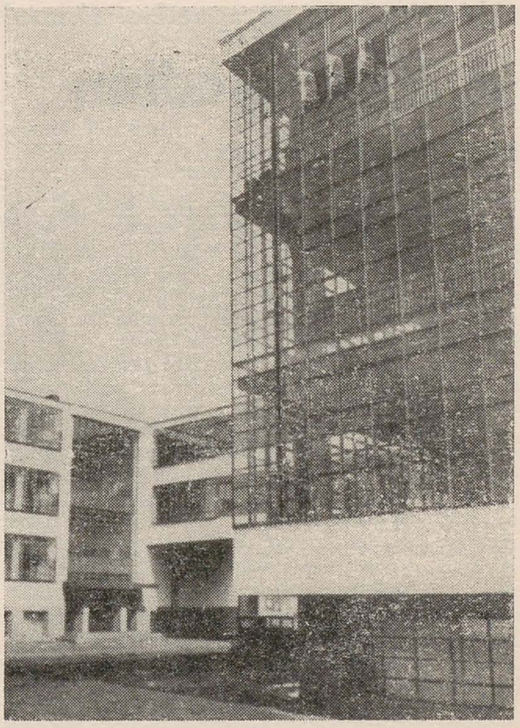


Bucurîndu-se de o primire deosebită — cu precădere în ţările anglo-saxone — acest impresionant volum poate fi considerat « un manual oficios despre originea şi ţelurile arhitecturii moderne » şi poate fi chiar privit — aşa cum susţin adversarii autorului — « ca un important document contemporan al luptei pentru victoria » acesteia. (Giedion însuşi n-ar fi dispreţuit, aşa cum se va vedea mai jos, această etichetă pusă lucrării sale, dar *Spaţiu, Timp, Arhitectură* este mult mai mult decît atît.) Plecînd întotdeauna de la profunde şi pertinente analize istorice — wölfliniene în spirit — lucrarea este de fapt încununarea unui mod de gîndire predominant în Germania veacului al XIX-lea, privind noţiunea de spaţiu — « Raum » — determinant pentru arhitectură, constituind esenţa ei. Giedion îi conferă o nouă încărcătură alăturîndu-i noţiunea « timp », care — după spusele lui Pierre Francastel — începuse încă în secolul trecut să-i preocupe pe pictori « chinuindu-i pe Degas şi Toulouse-Lautrec, şi. . . devenită foarte accesibilă artiştilor prin ultimele forme ale impresionismului ». Capitolul introductiv al ediţiei din 1960, intitulat « Arhitectura către 1960 ; speranţe şi primejdii », propune în final o afirmaţie avînd caracter de avertisment asupra mutaţiilor intervenite în lumea secolului 20, ce vor marca definitoriu arta modernă: « Dezvoltarea automobilului introduce în arhitectură noţiunea de mişcare. Aceasta a dat naştere noţiunii ,,Spaţiu-timp'' a epocii noastre, element de bază în evoluţia arhitecturii moderne ». Dar spusele lui Giedion trebuie desigur relativizate, dezvoltarea subiectului în cuprinsul lucrării este cu mult mai complexă decît această lapidară şi cam restrictivă formulare.
Sintagma *spaţiu-timp* fusese pusă în circulaţie odată cu apariţia *teoriei relativităţii* la începutul secolului, iar Giedion include în mod explicit teoria lui Einstein în « Spiritul timpului » (Zeitgeist), considerînd noţiunea *spaţiu-timp* definitorie pentru arta şi întreaga cultură a veacului. Pe acest fundal, dar restrîngînd aria cercetării la domeniul construitului, Giedion decelează influenţa — de netăgăduit — a artelor plastice asupra arhitecturii. Semnificativă devine astfel şi declaraţia lui J.J.P. Oud (citată de René Huyghe în *L'Art et le monde moderne*) cerînd « crearea unei arhitecturi care să corespundă teoriilor picturale ale lui Mondrian şi Van Doesburg ». Dar aşa cum semnalează Giedion, pictura cubistă este cea care influenţează cu precădere arhitectura ; iar sintetica formulare a lui Juan Gris — « Cubismul trebuie să fie neapărat corelat cu toate manifestările gîndirii contemporane. Se poate inventa izolat o tehnică, un procedeu, dar nu se inventă *de toute pièce* o stare de spirit » — defineşte cel mai bine felul în care Giedion înţelege să abordeze raportul dintre cele două arte.
Credem că nu greşim afirmînd că este pentru prima oară cînd un curent din domeniul picturii determină asemenea mutaţii în arhitectură. Desigur, pot fi discutate comparaţiile puse în circulaţie de Giedion — cea devenită celebră — între *L'Arlésienne* a lui Picasso şi ansamblul Bauhaus-ului de la Dessau construit de Gropius, sau între tabloul *Femeie şezînd în fotoliu* al aceluiaşi Picasso şi schiţele lui Le Corbusier pentru un pavilion de expoziţie ; comparaţii care poate nu depăşesc aparenţele [7], deşi s-ar putea să fie mai mult decît atît. Dar Giedion vede în pictura cubistă — fapt esenţial — modalitatea prin care arta se eliberează de punctul de vedere unic al perspectivei, modificînd concepţia despre spaţiu. Totodată el semnalează importanţa fără precedent pe care planul o capătă. Viziune modernă ce va răsturna vechi deprinderi, « realizînd eliberarea de imitaţie literală » ce sufocase arhitectura la sfîrşitul secolului trecut.
Planul este într-adevăr *la pièce maîtresse de l'architecture moderne*, prin el arhitecţii acestui secol operează în primul rînd, prin el arhitectul se exprimă, îşi pune cachet-ul ; pentru Mies van der Rohe nu există decît două axe structurale, cea verticală şi cea orizontală şi o singură entitate formală, planul. În fond, celebrul slogan « forma urmează funcţia » nu face decît să întărească puterea acestuia — generat de funcţie — în raport cu celelalte entităţi formale. Astfel, secţiunile orizontale tind să-şi capete o proprie autonomie, avînd veleităţi — chiar dacă nu explicit formulate — de compoziţii în sine, comparabile cu lucrările de pictură abstractă. Planul lui Le Corbusier pentru Chandigarh stă mărturie. « Se cunoaşte enorma importanţă căpătată de plan în organizarea unui tablou. . ., lipsit pînă azi de putere, de expresie şi redus în cel mai bun caz la un rol decorativ, devine chiar baza compoziţiei

https://biblioteca-digitala.ro



Royal Crescent, Bath



WALTER GROPIUS — Bauhaus-u l de la Dessau

picturale, înlocuind astfel perspectiva care rămăsese de la Renaştere prin toate stilurile, baza oricărei compoziţii »[8], afirmă Giedion, stabilind noile ierarhii în arta compunerii plastice şi de arhitectură ; « principiul de creaţie al construcţiilor lui Le Corbusier este identic cu cel al picturii moderne », spune autorul. Mutaţiile produse de acest nou mod de a compune şi gîndi arhitectura — determinante pentru ceea ce numim funcţionalism — vor fi însă şi una din sursele impasului în care la sfîrşitul deceniului şase stilul internaţional se va afla.

I se impută lui Giedion — cu o dreptate relativă — faptul, că deşi a început prin a studia ingineria, analizele lui de arhitectură se referă prea puţin şi numai marginal la aspectele tehnice pe care noile materiale le ridică, şi aproape deloc la problemele economice şi politice. Demn urmaş al lui Wölflin, el se înscrie pe traiectoria trasată de profesor, cu toate acestea în cîteva capitole precum « Şcoala de la Chicago », « Construcţiile metalice » sau în cel despre Robert Maillart, este evident interesat de aceste aspecte ; e adevărat că pentru a aduce argumente în sprijinul punctului său de vedere « raţionalist formal », ca să întrebuinţăm termenul lui Argan ce defineşte arhitectura lui Le Corbusier. Şi într-adevăr, aceasta este poziţia de pe care Giedion înţelege să se ocupe de problemele construitului. Este un punct de vedere parţial, dar aşa cum spune Jencks în « History as Myth », « istoricii majori ai acestui secol, S. Giedion, N. Pevsner, B. Zevi, Henry Russel Hitchkock, V. Scully, R. Banham au scris o istorie ce era în mod necesar înclinată către valorile pe care ei le promovau, explicit ca Giedion sau implicit ca Hitchkock ». Dar comentariile lui Giedion sînt totdeauna relevante, comparaţiile lui surprinzătoare, evidenţiind aspectele esenţiale ale arhitecturii, punînd în valoare ceea ce este pregnant în proiectele cercetate. Chiar şi atunci cînd subiectele sînt opera unei personalităţi la care *ţine mai puţin*, căci această carte exprimă cum nu se poate mai bine şi o ierarhie a simpatiilor acordate de autor maeştrilor arhitecturii moderne. Astfel este evident că cel mai apropiat îi este Le Corbusier, analizele pe care le face lucrărilor lui sînt nu numai pătrunzătoare, ci şi pline de o înţelegătoare căldură ; în schimb despre Mies van der Rohe nu scrie decît în ediţia a doua — este adevărat cu o probitate desăvîrşită. Lui Wright, căruia îi fixează locul important şi rolul major, nu-i trece totuşi cu vederea faptul că unele proiecte « se rătăceau în fantastic şi bizar », în timp ce lucrările lui Gropius — al doilea spirit rector — sînt toate pozitiv prezentate, chiar şi cele din ultima perioadă pe care însuşi Argan — care scrisese un studiu exhaustiv şi plin de comprehensiune (« Gropius şi Bauhaus-ul ») le comentează cu o undă de îndoială în volumul al 2-lea din « Arta modernă ».

Aceste inerente subiectivisme sînt în fond pardonabile cuiva care scrie despre contemporani — mari personalităţi — pe care i-a cunoscut şi alături de care a mers cel puţin o bucată de drum, în condiţii istorice diverse şi nu totdeauna fericite.

Apropierea de Le Corbusier se datorează interesului pe care amîndoi îl au pentru *aspectul formal* (aspect evident în toate lucrările maestrului, explicit formulat în definiţia pe care o dă arhitecturii[9]), acesta fiind, aşa cum am văzut mai sus, şi punctul de vedere din care Giedion priveşte şi îşi organizează comentariile. Că este aşa, o dovedeşte faptul că alege pe Aalto şi Utzon, amîndoi pasionaţi căutători ai expresivităţii formale, pentru a arăta demersul făcut de « generaţiile a doua şi a treia » (cum Giedion le numeşte) întru desăvîrşirea idealurilor moderne. Demersul *alvaraltesc* a tins spre, şi a atins întotdeauna perfecţiunea formală, mărturie stau toate construcţiile lui, începînd cu sanatoriul de la Paimio şi terminînd cu Finlandia Hall, care toate sînt *arhitecturi*. În ce-l priveşte pe Jorn Utzon — celebrul autor al Operei din Sidney — este fără îndoială, dintre « funcţionalişti », cel la care forma urmează cel mai puţin funcţia.

Spaţiu, timp, arhitectură este, cu toate « slăbiciunile » semnalate, extrem de actuală şi credem cu fermitate că nu trebuie să lipsească din cultura niciunui profesionist, arhitect sau istoric de artă. Ceea ce astăzi nu mai este actual, reprezintă procentual puţin ; rămîne un impresionant document de epocă, propunînd analize de istoria artei şi arhitecturii de o acuitate indubitabilă, ce merg de foarte multe ori la sursa primă. De asemenea rămîne o serie de formulări memorabile, unele cu valoare de aforism, dintre care cităm cîteva în josul acestor rînduri, precum şi o serie de intuiţii cum ar fi cele semnalate de Christian Norberg Schultz în « La signification de l'architecture occidentale ». Istoricul norvegian relevă proeminenţa lui Giedion în determinarea influenţei arhitecturii baroce asupra celei moderne, în recunoaşterea importanţei lui Aalto, precum şi în consacrarea unor noi noţiuni, ca cea intrată în limbajul de specialitate. *de perete ondulant*. Şi, am adăuga noi — fără a închide cu aceasta cîtuşi de puţin lista — clarviziunea ce identifică în arhitectura industrială una din importantele origini formale ale operei lui Le Corbusier sau faptul că Giedion relevă la acesta întîietatea pe care o are printre moderni în reevaluarea expresivităţii formale.

Credem că cea mai bună definiţie pentru tipologia omului de cultură căreia Giedion îi aparţine, o dă el însuşi : « istoricul este un om ca toţi ceilalţi, omul unei epoci, de aici îşi trage şi forţa şi slăbiciunea. El este mai mult decît altul, obligat prin însăşi natura meseriei sale, să observe un vast domeniu, ceea ce nu-l împiedică însă să fie condiţionat de propria-i situaţie istorică. Istoricul poate fi avantajat chiar, părăsind catedra de profesor, pentru a descinde în arenă », lucru pe care Giedion l-a făcut cu toată convingerea, luptînd cu întreaga energie pentru promovarea crezului comun generaţiei sale, cel în valorile propuse de arhitectura modernă. Şi dacă astăzi această arhitectură — mai bine spus rezultatele producţiei de serie, făcute în « spiritul » ei — este pusă în discuţie de către societatea acestui sfîrşit de secol, lucrul este mai puţin redevabil « membrilor donatori » — care ne-au lăsat mari lucrări, cîteva capodopere şi importante scrieri teoretice — cît epigonilor care n-au avut harul şi forţa să propună noi formule viabile, şi poate nici n-a fost în « spiritul timpului » ca aşa ceva să se petreacă.

NOTE

1 Winifred Nerdinger, *Istoriograful arhitecturii moderne. Centenarul naşterii lui Sigfried Giedion*, în Neue Zürcher Zeitung, 9/10 aprilie 1988.

2 Din declaraţia CIAM de la La Sarraz, 1928, citată de Reiner Banham în « CIAM » din *Enciclopedia of modern arhitecture*, Londra, Ed. Thames and Hudson, 1965, p. 71.

3 Cor. Van Eesteren, citat de R. Banham în op. cit., p. 73.

4 R. Banham, op. cit., p. 73.

5 După primul congres postbelic ţinut la Bridgewatter, în Anglia anului 1947, apare cartea *A decade of new architecture*, editată de Giedion, care, aşa cum arată titlul, prezenta arhitectura modernă practicată în lume în perioada celor 10 ani ce despărţeau ultimul congres antebelic (Paris, 1937), de cel mai sus menţionat.

6 Christian Norberg Schultz, *La Signification de l'architecture occidentale*, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1977, p. 359.

7 « Chiar cercetători serioşi ca Giedion s-au complăcut să compare echilibrul unei dansatoare de Degas cu imobilitatea piciorului arcelor din *Galerie de Machines* la expoziţia de la Paris din 1889 sau să alăture un tablou al lui Mondrian de o reprezentare planimetrică a lui Mies Van der Rohe sau o schemă urbanistică curbilinie a lui Le Corbusier, de volutele unui Borromini sau Jones. Toate sînt jocuri, plăcute ca gimnastică intelectuală, dar nimic mai mult », comentează Bruno Zevi în *Cum să înţelegem arhitectura*, Ed. Tehnică, p. 30.

8 Sigfried Giegion, *Espace, Temps, Architecture*, Bruxelles, Ed. La Connaissance, 1968, p. 289.

9 « Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor reunite sub lumină ». In *Vers une Architecture*, Paris, Ed. Crès.

SELECŢIE

— O arhitectură ce nu se naşte organic din condiţiile proprii epocii sale, îşi pierde forţa creatoare. p. 329

— Le Corbusier a împrumutat numeroase elemente din arhitectura construcţiilor industriale. . . eliberîndu-le de semnificaţia lor cotidiană, le-a metamorfozat în forme de artă. p. 332.

— În arhitectură, nivelul intelectual al comanditarului este tot atît de important ca cel al creatorului. p. 333

— Werner Heisenberg şi biologul Waddington nu se fereau să includă descoperirile artei în interpretarea ştiinţifică a lumii. p. 344.

— Eduard Toroja, mare teoretician şi în acelaşi timp mare artist, atinge uneori, ca de exemplu la tribunele hipodromului din Madrid, punctul de unde construcţia capătă forţa organică a naturii. p. 20

— Într-o epocă atît de axată pe individ, ca cea a Renaşterii, nu trebuie să ne aşteptăm la ecloziunea urbanismului. p. 48

— Perspectiva în Renaştere are nevoie de limite. Ea necesită un punct final de sprijin. . . .Perspectiva barocă, dimpotrivă, este deschisă către infinit. p. 54

— Referirea la trecut nu poate fi creatoare decît în măsura în care arhitectul este capabil să surprindă sensul profund şi exact al acestui trecut. p. 21

— Timp de două secole, Borromini a fost considerat un artist ignorînd total majestuoasa simplitate a antichităţii, în fapt el era profund legat de trecut. N-a fost un imitator de forme şi faţade şi n-a avut nevoie să recurgă la istorie pentru a suplini o imaginaţie debilă. p. 90

— De îndată ce secolul al XIX-lea nu se simţea privit, devenea curajos. p. 186

— Dictatura are avantajul că poate uza de autoritate şi poate lua măsuri rapide şi energice, dar are defectul de a nu cunoaşte legile subtile pe care o operă făcută în comun le presupune şi n-o să poată niciodată să parvie la complexitatea indispensabilă unui organism urban. p. 48.

(din « Espace, Temps, Architecture », traducere: Alexandru Beldiman)

https://biblioteca-digitala.ro

despre arhitectura timpului

dragoș gheorghiu

La fel ca arhitectura, istoria, o structură mult mai complexă, este supusă ciclurilor dionisiace și apolinice ale devenirii. Durata scurtă de timp, « cea mai înșelătoare și capricioasă dată » după Braudel, este viabilă, fiind structurată vegetal, adică crescător organic, și aparține repetitivei istorii dionisiace. Istoria apolinică, care acoperă duratele lungi cu proiecții antropomorfe, include ciclic în ea istoria dionisiacă, perioadă în care imaginea copacului se suprapune peste imaginea corpului omenesc, înlocuind-o.

În încercarea de a formaliza cele afirmate mai sus, pentru a crea un model de sintaxă a timpului, am comparat arhitecturile a două istorii: una dionisiacă și alta apolinică, distanțate în timp prin două milenii de metamorfoze ale mentalităților (« Istoria » lui Herodot și « Descoperitorii »[1] lui Daniel J. Boorstin) în trama cărora am introdus axiome din alte arii și timpi, întru susținerea universalității structurilor.

1) Imaginea copacului — imaginea istoriei

Regula 1 — « Orice discurs este structurat vegetal ».

TEXT AJUTĂTOR: « Dreptul Iesei dormind și /de sub coaste/, din josul spinării lui ies 3 ramuri: cele 2 mici înconjurîndu-l împrejur pe el, iar ramura cealaltă mergînd în sus (. . .) de o parte și de cealaltă parte a lui Iesei, înțelepții elinilor și vrăjitorul Varlaam, ținîndu-și în mîini fiecare zilele sale »[2].

« Se spune că există un smochin etern, cu rădăcina în sus și crengile în jos, ale cărui frunze sînt cînturile vedice (. . .) »[3]

Pelerin în Egipt, Solon merge la « casa cărților », cu scopul de a se lămuri asupra rădăcinilor istoriei Greciei și a legilor, istoria Heladei neavînd o continuitate în trecut, ca istoria egipteană. « O Solon, Solon/exclamă cu regret un preot egiptean/voi helenii nu sînteți decît niște copii și nu aveți nici un bătrîn printre voi », de aceea atunci cînd « lacedemonienii (. . .) fac o enumerare exactă a strămoșilor regilor dorieni pînă la Perseu fiul lui Danaos »[4], considerîndu-l întemeietorul neamului, perșii, cu o istorie mult mai veche, îl tratează ca pe un vlăstar relativ recent, etimologic derivat dintr-o tulpină orientală.

Legenda Atlantidei, care aparținuse istoriei Greciei, redescoperită în Egipt, poate fi reînviată numai printr-o restructurare arborescentă, care o grefează pe solul grecesc: preotul zeului Neith i-o povestește lui Solon, Solon lui Dropides, care la rîndul lui i-o relatează lui Critias Senior, acesta la bătrînețe i-o repovestește lui Critias junior, vărul lui Platon, de la care prin « învățămîntul scrierii », « leacul uitării și al ignoranței »[5] se va ramifica la nesfîrșit. Caracterul oral al discursului, « din interior », « reține amintirea », spre deosebire de scris care o « reînnoiește », « neglijînd memoria ». Greșeala originară este a zeului Teuth: o singură literă schimbată între două cuvinte (mezon și meson) ale manuscrisului, transforma Atlantida, aflată « la mijlocul distanței între Libya și Asia » într-o țară « mai mare decît Lybia și Asia la un loc ».

Regula 2 — « Istoria începuturilor are structura copacului ».

TEXT AJUTĂTOR: « . . .fie într-un copac orientat o intersecție V, alta decît rădăcina r, și fie Vo, V1, V2. . . Vn drumul de la r la V, în care Vo = = r și Vn = V.

Atunci Vn—1 se numește părinte al lui V și Vo = r, V1, . . .Vn—1 se numesc strămoși ai lui V. Corespunzător, dacă V este părintele nodului Vn+1, atunci Vn+1 este fiul lui V și dacă (în trama) copacului, V este strămoșul unui nod oarecare Vk la un nivel K n, atunci Vk este descendentul lui V ».[6].

« Să nu mai fiu privit ca fiul lui Darius, care a numărat printre strămoșii săi pe Hystaspes, Arsanes, Armnes, Teispes și Achemenes, dacă nu mă voi răzbuna pe Atenieni! »[7] afirmă Xerxes, traversînd în discursul său nodurile copacului genealogic[8], spre origini.

Dacă pentru regele persan enumerarea strămoșilor se menține în planul realității, pentru Herodot în schimb, parcurgerea genealogică a grafului (mai scurt) pentru identificarea cu rădăcina lui, duce imediat existența în planul fabulosului.

« Am spus că acei prinți dorieni se trăgeau din Perseu (. . .) pentru că acest erou nu are tată muritor de la care să fi împrumutat un nume »[9].

Regula 3 — « Imaginea începuturilor este imaginea copacului și a corpului uman ».

TEXT AJUTĂTOR: « (. . .) ramuri care ajung la flori din care ies jumătăți de trupuri goale, unele cu chipuri de oameni »[10].

Herodot își împarte istoria în 9 cărți care au echivalente 9 tipuri psihomorfologice, Muzele — fiicele Memoriei; astfel, Istoria are de exemplu caracter erotic (cartea VI — Erato) și se petrece în Ionia sau Lesbos, sau are caracter cosmic prin intervenția divină de la Delos (Cartea VIII — Urania), sau epic (Cartea IX — Calliope), atunci cînd descrie victoria Europei asupra Asiei, eveniment cu repercursiuni universale. Așa cum tipurile umane structurează Istoria și Geografia, și vegetalul structurează corpul omenesc, coroana de frunze transformă trupul în copac, conferindu-i caracter solar:

« În mîna dreaptă țineam o torță aprinsă și capul îmi era împodobit cu o coroană din frunze de palmier alb, așezate precum razele soarelui. După ce am fost împodobit ca un Soare și cu ținuta unui zeu, deodată perdelele căzură. . . »[11].

Înțelegem acum valoarea premiului Olimpiadei, coroana de măslin, și uimirea lui Tritantaechmes, fiul lui Artabanus, cînd află aceasta:

« O zei! Mardonius! Cine sînt oare oamenii cu care vom lupta? »[12]

Regula 4 — « Copacul este un centru ».

TEXT AJUTĂTOR: « Din acest pămînt bătut de talazuri, din Tera, cîndva Lybia, fiica lui Epaf va smulge mult dorita rădăcină, producătoare de cetăți și o va sădi la temelia templului lui Zeus-Amon »[13].

În Hellada, aproape fiecare zeu, erou sau nimfă este reprezentat printr-o anume specie de copac și, contactul cu divinitatea făcîndu-se prin intermediul vegetal, copacul devine un centru important, cum este Dodona, explicînd de ce oracolul pythian afirma că « ocuparea pădurii » este o acțiune echivalentă cu « cucerirea unei cetăți »[14].

Copacul oracular, diagramă a genealogiei tribului, legătura dintre lumile paralele ale zeilor și ale oamenilor, se va transforma, în timp, în coloana templului[15] care străjuiește naosul, camera zeului, Centrul.

Regula 5 — « Drumul este de la mit la real »

TEXT AJUTĂTOR: « Cam pe la 20 de stadii distanță de fluviu, curge un altul pe nume Dyras; care, după cum se povestește, ar fi ieșit din pămînt pentru a-l ajuta pe Hercule al cărui corp ardea de otravă. La 20 de stadii distanță de aici se găsește Melas-ul. . . »[16].

Acțiunile oamenilor, ca și spațiul în care ele se desfășoară, sînt concepute în două planuri paralele: fie în politică sau în geografie, sub planul realității transpare rădăcina supranaturalului. Xerxes, un barbar, neținînd seama de sensul dublu al semnelor ce i se arată la Sardes, « merse înainte cu armata pe uscat, în timp ce flota sa ieșea din Helespont » spre un dezastru sigur[17]. În narațiunea istorică, trecerile de la mit la realitate sînt naturale și foarte frecvente, singura diferență între cele două fiind timpul desfășurării lor.

« În acest golf al Magneziei, se afla un loc unde se zice că Iason și tovarășii săi care navigau cu nava Argo, la Aea în Colchida, să cucerească lîna de aur, l-ar fi abandonat pe Hercule (. . .). Și chiar în acest loc flota lui Xerxes aruncă ancora »[18].

Structurarea timpului este de așa natură, încît pune întotdeauna ab originem, sau puțin în trecut față de clipa prezentă fapta mitică sau supranaturală:

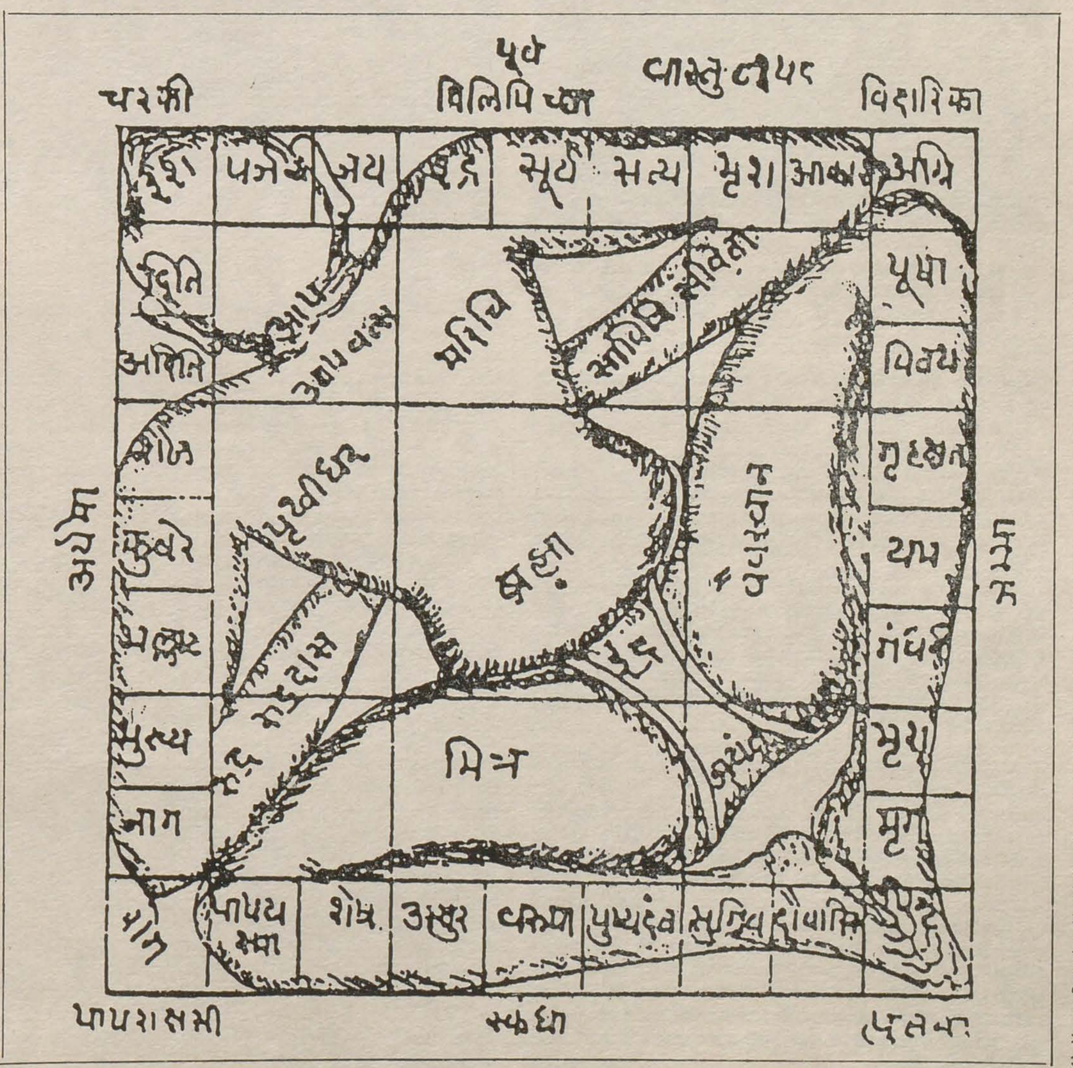
« Atunci cînd un popor sau un oraș este încercat de o mare nenorocire, ea este de obicei precedată de cîteva semne »[19].

Concluzie

Istoria duratelor scurte nu este deci nici « înșelătoare » nici « capricioasă », ci de o rigurozitate a detaliului care, datorită structurării modelului timpului sub formă vegetală, îi permite prezentului o traversare permanentă în trecut, de unde își extrage seva energiei primare pentru « fructele faptelor » sale.

2) Imaginea corpului — imaginea istoriei

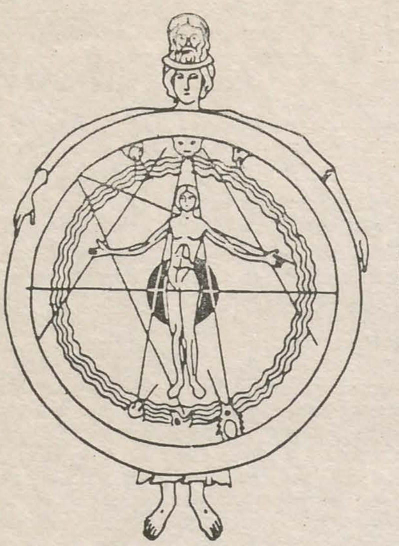
Personaj borgesian, Daniel J. Boorstin, Bibliotecar



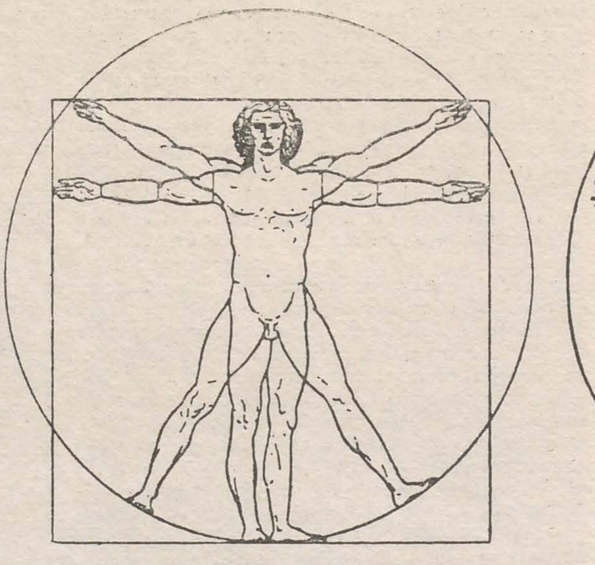
1) *Vastu Purusha Mandala, dintr-un vechi tratat indian de arhitectură. Pătratul determinat de cele patru puncte cardinale reprezintă pămîntul ca expresie a lui Brahma. Diviziunea pătratului este făcută în serii de cîte trei, după Fr. Herbert-Stevens, « L'Art Ancien de l'Amérique du Sud », 1972, Arthaud, p. 653.*

https://biblioteca-digitala.ro

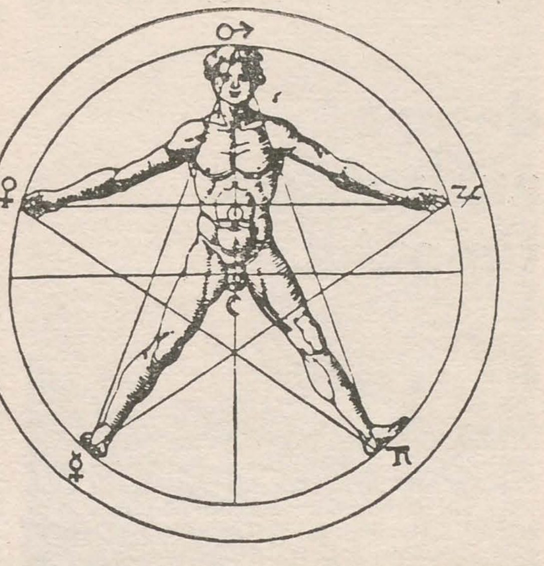
2) Miniatură sec. XII e.n. Omul micro-macro cosmos



3 Canonul lui Leonardo da Vinci



4) Corespondența dintre corpul omenesc și planete



Emeritus [20], condensează într-o singură carte (« cifrul și rezumatul perfect al tuturor celorlalte » [21]), mecanismele și modelele din istoria apolinică. Structura discursului din « The Discoverers », la o citire mai atentă, se arată a fi compusă în două planuri simetrice, care reprezintă cele două perioade importante ale istoriei descoperirii de sine (cartea este subintitulată « A History of Man's Search to Know His World and Himself »), înspre exterior, apoi spre interior: Geografia Lumii (copiată după corpul uman) și Geografia Corpului Uman (copiată după Cosmos).

Regula 1 — « *Orice discurs este vizual* ».

TEXT AJUTĂTOR: « Ca toți oamenii Bibliotecii, în tinerețea mea am voiajat; am preregrinat în căutarea unei cărți sau poate a catalogului cataloagelor » [22].

Biografiile clasice au structură asemănătoare: voiajul (voyeurism), un discurs al imaginilor, căutare entropică urmată de pelerinaj (pilgr-IMAGE), o căutare cu scopul de a ajunge la o anumită imagine. Întreg pămîntul poate servi acestui ultim scop și, după cum observă un « călător spre Kașmir », nu mai există « nici un spațiu cît o boabă de susan fără un loc de pelerinaj » [23], de aceea geografia devine o « Geografie a Imaginației » [24], iar pelerinul poate fi orice « persoană poposind în trup de carne » [25]. Daniel J. Boorstin, un Daniel Boone al Imaginii [26], este un descoperitor de drumuri, parcursuri de imagini pentru « catalogul-cataloagelor », imaginea unică.

Regula 2 — « *Istoria începuturilor este istoria imaginii unice* ».

TEXT AJUTĂTOR: « Haidem să ne zidim o cetate și un turn al cărui vîrf să atingă cerul și să ne facem un nume /o imagine Unică n. a./ ca să nu fim împrăștiați pe toată fața pămîntului ». (Gen. II. 4)

Imaginea rezultată are o forță de persuasiune infinită, de care însuși Creatorul este impresionat:

« Acum nimic nu i-ar împiedica să facă tot ce și-au *imaginat* » [27] (s.n.)

Astfel, în secolul al XV-lea, Imperiul de Mijloc trimitea o flotă (cu vase gigantice, de peste 400 de picioare lungime) să voiajeze spre regiunile periferice, numai pentru ca acestea să-și facă o Imagine Unică despre China.

Turnul, « ca și zigguratul mesopotamian sau stuppâ budistă, a fost un model al Cosmosului » [28], dar printr-un proces de reflectare, simultan geometrie și conștiință, el s-a întrupat dintr-o proiecție a corpului uman; spirala turnului, care se apropie de axul vertical, de Centru reprezentînd modelul abstract al sinelui.

Regula 3 — « *Imaginea începuturilor este imaginea corpului uman* ».

Subtitlul cărții atrage atenția asupra « teoriei corespondențelor » [29]: « Corpurile cerești » (ca și zeii) sînt proiecția cosmică a corpului, mai precis a atributelor lui fizice sau fiziologice; marea imagine a Zeus-ului-Indra pluralist este un colaj de funcții cu echivalent uman: Atena-mintea, Afrodita-sexul, Hermes-mintea și aparatul locomotor [30]. Structura timpului este, la fel, antropomorfă: zilele săptămînii poartă numele funcțiilor mai sus amintite, în ordinea influenței astrale asupra diferitelor părți ale corpului, iar timpul liniar este de fapt o repetare de cicluri antropomorfe.

Două ziggurate, așezate simetric, cu baza mare comună, sînt modelul lumii (și al psihé-ului) la Dante, « cel mai convingător geograf creștin » [31]. Antropogeografia imaginației structurează realitatea (« Poate să fie cineva atît de nebun încît să creadă că există oameni ale căror picioare sînt mai sus decît capul, sau locuri unde lucrurile atîrnă în jos? » [32], se întreabă Lactanțiu, vorbind despre anti-Podes) astfel încît o întreagă ginecologie paralelă este generată de relief.

Imaginea environmentului ergonomic, a obiectelor complementare corpului înlocuiește, adesea, forma umană, ca în « Modelul Lumii » din « Topographia » lui Cosma din Alexandria: « Sfeșnicul înseamnă luminile cerului, și masa este pămîntul și pîinea înseamnă rodul lui » [33].

Regula 4 — « *Corpul este un Centru* ».

TEXT AJUTĂTOR: « Atunci a văzut fiul lui Pandu întreaga lume fărîmițată la nesfîrșit, stînd la un loc în trupul zeului-zeilor » [34].

Unirea cu marea imagine (antropomorfă) apare și în credințele care abolesc imaginea: orașul devine la un moment dat « Buricul Pămîntului » [35], centrul corpului uman.

« Surprinzătoare a fost Marea Întrerupere. Toată lumea căuta să se creadă în centru » [36]. « În aceste secole, credința și dogma au suprimat imaginea folositoare a lumii, care fusese construită atît de încet, atît de greu și de scrupulos de către geografii antici » [37]; dar care se datora mai puțin verificărilor matematice, cît unui estetism formal al centrului: « Un pămînt sferic/oferind/ocazii irezistibile imaginației estetice » [38].

Regula 5 — «*Drumul este de la '' Ideal la Imagine''* » [39].

TEXT AJUTĂTOR: « Peste tot, miturile mărețe și metaforele au ajutat ca universul să devină inteligibil, frumos și rațional » [40].

Imaginea artificială (« Mappamundi, adică imagini ale lumii » [41]) posedă o realitate foarte puternică, « Orbis Tertius » și Paradisul « Insula St. Brendan », rămîn pe hărți pînă în 1759. Columb, care percepe realitatea prin optica cosmografiei creștine, spune despre descoperirea sa:

« Sînt convins că acesta este locul paradisului terestru, unde nimeni nu poate ajunge fără încuviințarea lui Dumnezeu. (...) sînt multe dovezi că acesta este paradisul terestru, pentru că locul lui coincide cu spusele sfinților și înțelepților teologi » [43].

Idealul ecranează realitatea: « În epoca descoperirilor maritime, vechile hărți ale lui Ptolemeu vor rămîne etalon. Noile atlase se laudă a fi pregătite '' după hărțile originale ale lui Ptolemeu'' ». Secolul al XVI-lea este, de altfel, perioada marilor DESCOPERIRI geografice, a RE-descoperirii unor imagini anterioare, demonstrînd existența unei Kalpa europene, cu cicluri apolinice și dionisiace. Perioadele numite « clasice », « redescoperă » același formalism geometric, în ciuda obiectivării (în timp) a percepției, subtil mecanism terapeutic (ciclic) al discursului imaginii împotriva horro-vacui, de la geometricul neolitic și pînă la Postmodernism.

« De-a lungul istoriei, mintea omenească a detestat vidul și a preferat mitul și faptele factice, în locul etichetei de Terra Incognita » [44].

Regula 6 — « *Descoperirea este depărtarea de/sau distrugerea/imaginii corpului* ».

TEXT AJUTĂTOR: « Cel care-și retrage mereu simțurile de la obiectele lor, precum broasca țestoasă mădularele (în carapacea ei), acela are înțelepciunea neclintită » [45].

După marile descoperiri, prin contrast, tratatele de anatomie încep să utilizeze denumiri geografice: emisfere cerebrale, « curenții nevăzuți dinăuntru » [46], marea interioară, muntele Venerei...

Copernic provoacă (în manvantaras-ul modern) prima mare depărtare față de imaginea centrului uman, proces antropoiconoclast care se termină o dată cu Darwin, care modifică însăși imaginea primară a Creației; de la el încoace, descoperirile umane își schimbă structura, devin un proces de autocunoaștere a materiei vii, într-o lume care, într-un fel, nu mai este imaginea noastră.

NOTE

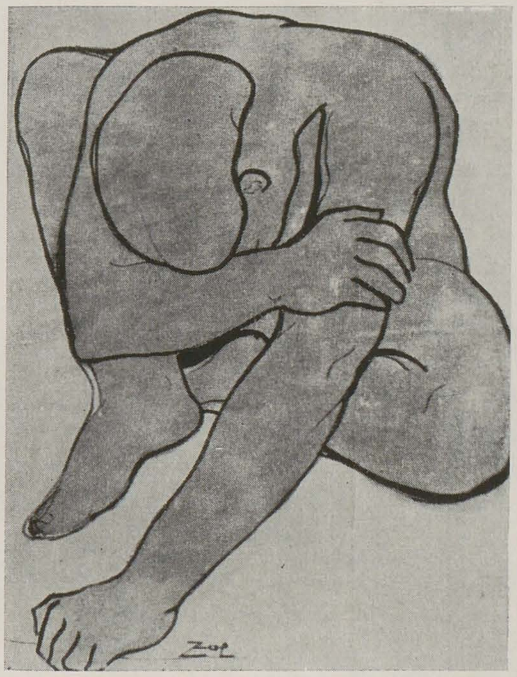
[1] *The Discoverers* 1985, Vintage Books, New York.
[2] *Erminia picturii bizantine după versiunea lui Dionisie de Furna*, 1979, Edit. Mitropoliei Banatului, p. 132.
[3] *Bhagavat Gita*, trad. de Sergiu Al. George, 1971, Ed. Științifică, București, p. 93.
[4] *Histoire d'Hérodote* 1855, traduite par Larcher, Paris, p. 22.
[5] *Fedru*, 274 e.
[6] Th. Standish, *Data structures techniques*, 1980, Addison Wesley Publishing Company, p. 48 și urm.
[7] Herodot, *ibidem* p. 76.
[8] Th. Standish, *ibidem*, p. 59.
[9] Herodot, *ibidem*, p. 22.
[10] C. Perault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* 1684 Paris, p. 242.
[11] Apuleius, trad. de Fred C. Grant, *Hellenistic Religions* 1953, New York, p. 44.
[12] Herodot, *ibidem*, p. 181.
[13] Pindar, *Oda IV Pitică*, trad. de Arth. Berar, 1923, Casa școalelor, București, p. 58.
[14] Herodot, *ib.*, p. 35.
[15] « Sprinteneala aeriană a ordinului ionic, în comparație cu ordinul doric, se explică prin faptul că în Asia se găsesc mult mai rar viguroșii stejari ai Greciei propriu-zise, care au permis acele puternice structuri ale arhitecturii peloponesiene ». P. Lévêque, *Aventura greacă*, 1987, Edit. Meridiane, București, trad. de Constanța Tămășescu, p. 334.
[16] Herodot, *ib.*, 154.
[17] *Ib.*, p. 97.
[18] *Ib.*, p. 152.
[19] *Ib.*, p. 97.
[20] Director al Bibliotecii Congresului, Daniel J. Boorstin (n. 1917) este unul dintre cei mai de seamă istorici și scriitori americani. O carieră universitară strălucită, începută la 16 ani la Harvard și continuată la Balliol College, Oxford, Yale, Swarthmore și Chicago, îl va conduce la începutul anilor '60 la Sorbona, unde a fost primul profesor de istorie americană. Tot atunci va întreprinde, în maniera marilor inițiați, un voiaj prin Europa, Asia Mică, India și Ceylon. Timp de mai mulți ani lucrează la Encyclopaedia Britannica și la o enciclopedie a civilizației americane în 20 de volume, în paralel cu profesarea avocaturii. Opera sa literară și istorică, subiect a numeroase premii literare, este tradusă azi în toate limbile de mare circulație.
[21] J. L. Borges — *Moartea și busola*, 1972, trad. D. Novăceanu, Edit. Univers, București, p. 114.
[22] *Ibidem*, p. 108.
[23] D. J. Boorstin — *The Discoverers*, Vintage Books, 1985, p. 122.
[24] Cartea a II-a, partea a IV-a, *The Discoverers*.
[25] *The Discoverers*, p. 123.
[26] D. J. Boorstin, *L'Image*, Ed. Juillard, 1963, carte al cărei mesaj am încercat să-l descifrez și în discursul din *The Discoverers*.
[27] *Gen II 4*.
[28] *The Discoverers*, p. 85.
[29] *Ibidem*, p. 18.
[30] Pentru aceste echivalențe a se consulta și articolul nostru *Fizica istoriei artei*, *Arta* no. 5, 1988.
[31] *The Discoverers*, p. 91.
[32] *Ibidem*, p. 107.
[33] *Ibidem*, p. 108.
[34] *Bhagavat Gita*, Ibidem, trad. S. Al. George, Ed. Științifică, 1971, p. 80.
[35] *The Discoverers*, p. 117.
[36] *Ibidem*, p. 102.
[37] *Ibidem*, p. 100.
[38] *Ibidem*, p. 94.
[39] Capitol din *L'Image*.
[40] *The Discoverers*, p. 93.
[41] *Ibidem*, p. 150.
[42] J. L. Borges, *Ibidem*, p. 37.
[43] *Ibidem*, p. 242.
[44] *Ibidem*, p. 151.
[45] *Bhagavat Gita*, p. 50.
[46] *Ibidem*, p. 361.

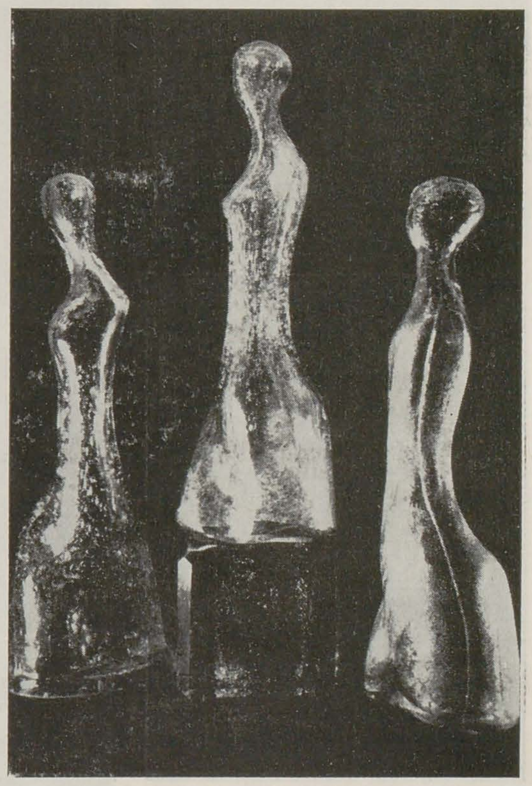
https://biblioteca-digitala.ro

zoe băicoianu
(1910—1987)

margareta ioniță

Numele Zoei Băicoianu, afirmat, așa cum am spus, întîi în sculptură apoi în ceramică, rămîne însă definitiv legat de începuturile și expansiunea sticlei artistice de la noi. Munca perseverentă desfășurată de artistă în acest sector, îmbinată cu o grijă specială pentru tineret — activînd și ca profesoară timp de 19 ani la catedra de ceramică și sticlă a I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București — a creat un climat augural pentru ecloziunea tinerelor talente. La demarajul norocos al sticlei românești a contribuit și intensa circulație a ideilor, ca și o sumă de acțiuni organizatorice (simpozioane, tabere de creație, colaborarea cu industria) al căror « suflet » a fost întotdeauna Zoe Băicoianu.





Născută înaintea primului război mondial (2 august 1910, la Predeal), Zoe Băicoianu s-a format în perioada interbelică, dar s-a afirmat deplin după al doilea război. Artistă harnică, ea se înscrie în a doua generație de femei artiști plastici de valoare. Ca și predecesoarele ei, Cecilia Cuțescu-Storck sau Olga Greceanu, Zoe Băicoianu s-a îndreptat spre acele domenii ale artei care întîmpină marele public, spre arta monumentală destinată forumului, exprimată în cazul ei, fie în duritatea granitului ori aceea a bronzului, dar mai ales, în valențele pictural-poetice ale sticlei. Zoe Băicoianu a evoluat de la un clasicism tradițional (de exemplu compoziția « Eva », 1936), trecînd în deceniul cinci printr-o fază a realismului îmbogățit cu elemente noi, apoi, treptat, simplifică forma pentru a ajunge la o sculptură stilizată, redusă la esențe și epurată formal pe linia constructiv-abstractă (Personaj feminin, teracotă, 1980).

Zoe Băicoianu nu a fost o revoluționară în concepția artistică; sculptura ei este directă, limpede și de dispoziție calmă, chiar dacă exprimă o acțiune tragică. Indiferent de genurile sau modalitățile de abordare, în lucrările sale sînt decantate trăiri autentice, cu o paletă generoasă de emoții și sentimente, de bucurii și neliniști.

Brâncuși, pe care l-a întîlnit prima oară la expoziția din septembrie 1927 de la București, André Lhote, cu care a studiat pictura în atelierul său, profesorii François Sicard și Alexandre Descartoire de la Institutul parizian, colegii și prietenii de atelier au contribuit prin opera lor la bagajul cu care Zoe Băicoianu, tînără sculptoriță, se angaja pe drumul sinuos al creației. Opera lui Bourdelle i-a fost de asemenea model la începutul carierei artistice, căci avea darul de a-i dezvălui propria-i natură. Fenomenul nu este străin de acea « vocație pentru clasicism » a românilor, după expresia lui Eugen Schileru.

Primele lucrări, executate de artistă în anii studenției și expuse la Salonul Artiștilor Francezi, au fost întîile succese. Munca și talentul i-au fost răsplătite. Astfel, « Chinezoaica », 1934, lucrare situată, deja, la capătul unei întregi galerii de portrete realizate de Zoe Băicoianu, va fi apreciată de publicul francez și distinsă cu mențiunea de onoare în cadrul salonului. Tot aici va fi expusă și compoziția « Eva », care în anul 1936, la încheierea studiilor, îi va aduce medalia de bronz și titlul de societară a Salonului parizian. După aceste împliniri, artista va continua să modeleze neobosită portrete, nuduri, compoziții, populîndu-și atelierul cu roadele acestei activități. Adevărata consacrare i-o va aduce însă expoziția bucureșteană de la Ateneul Român, din luna octombrie a anului 1938.

După fiecare nouă luptă cu materialele dure, Zoe Băicoianu trecea, cu rară dezinvoltură, la lucrul cu penelul și creionul, caietul său de schițe instituindu-se în jurnalul unei activități continue. Privit în timp, desenul său a îmbrăcat caractere diverse, în funcție de evoluția artistei. Multe din desenele sale nu sînt simple notații, crochiuri sau studii pregătitoare de sculptor, ci opere de sine stătătoare, de obicei de dimensiuni mari, pe care artista le realizează printr-o muncă de investigație și reîntoarcere la natură. Realizează un fel de « Guernica » tensionată și explozivă, înglobînd uneori mai multe acțiuni în aceeași compoziție, sugerînd contrastele și conflictele prin încrengături și trasee, cînd efeminate cînd virile, cînd calde și sinuoase, cînd ascuțite.

Sfera sa de preocupări a îmbrățișat toate genurile: obiecte cu destinație ambientală, lucrări monumental-decorative (fațada Institutului de Agronomie din București, Digul Tomis-Constanța, vitralii la Casa de Cultură din Buzău etc.) și prototipuri pentru industria vaselor, deci obiecte funcționale. Ansamblul lucrărilor impune prin claritatea compozițională, rigoarea și adecvarea la specificitatea materialului, prin relația intimă dintre concepție, materie și tehnică. Și, o dată mai mult, afirmă maturitatea creatorului preocupat, în principal, de obținerea unui echilibru între gestul eliberator al creației și rezistența materiei amorfe, căreia artistul este chemat să-i confere formă unică și necesară. Propensiunea sticlei către pictură și sculptură apare cel mai clar în figurile pe care, cu rară sensibilitate și cultivat simț cromatic, Zoe Băicoianu le creează, exersîndu-și astfel virtuțile imaginative. A îndrumat sticla către zona formei expresive, relevîndu-i elocința poetică și i-a conferit rolul sculpturii în popularea spațiului ce i-a fost destinat.

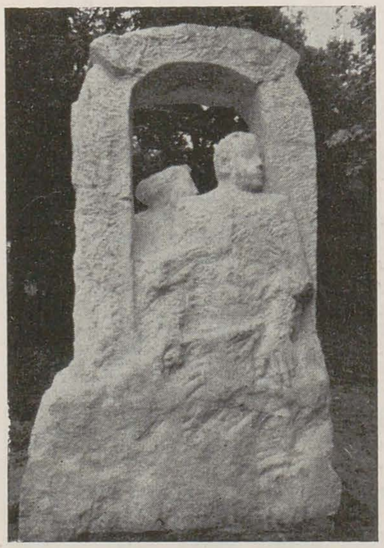
În figurile de femei (« Tinerețe », « Cumetrele », « Femeie cu cobza », « Femei masive », « Nud », « Grup »), în compoziția « Dans oșenesc », în « Globul masiv » ș.a.m.d., fragila sticlă a devenit rivalul de temut al pietrei: inalterabilă ca structură, dură și puternică atunci cînd e turnată gros, ea aduce în plus vibrația culorii și transparența. Și, desigur, ineditul. În combinație măiastră, nisipul și soda cele mai banale se dovedesc capabile să înalțe statui, să vorbească într-o expresie plastică plină de efect, dar a fost nevoie de apariția acestei artiste pentru a uni o tehnică înaintată cu o concepție artistică novatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

șantiere ale artei

ineu

aurelia mocanu



Cinci sculptori, din eșaloane consecutive de generație artistică, s-au întîlnit în parcul de bogăție dendrologică al orașului Ineu, pentru a comemora un duh al istoriei transilvane. Magistru al simpozioanelor de sculptură, Gheorghe Coman abordează în lucrarea « Menumorut » un figurativ hieratic, robust, cu simetrie accentuată simbolic, ca semn ascensional prin firida « încleștării și statorniciei ». Tragismul efigiei lui Horea este captat de Ion Iancuț într-un figurativ incipient, aflat în tensiune cu blocul, decroșat în planuri de atente diferențieri de fasonare. Pe același palier al figurativului evocator se află și Mihai Păcurar, care articulează printr-o arcadă o masă de vibrație optică, cu condensări de figurativ. La Alexandru Lupu blocul, puțin atacat, oferă două vederi distincte (« Contraste », în titlu), cea rugos-geometrizantă și cea șlefuită pe planuri de spărtură. Vasile Ivan, cu demers constructiv tranșant, compune trei moduli prismatici traforați median, cu un bun efect al jocului de axe și al decupajului spațial.

Simpozion cu o notă de gravitate, ne-a părut că repune piatra în situația de a marca memorial conștiința istorică a locului.

ION IANCUȚ
ALEXANDRU LUPU
MIHAI PĂCURAR
GHEORGHE COMAN

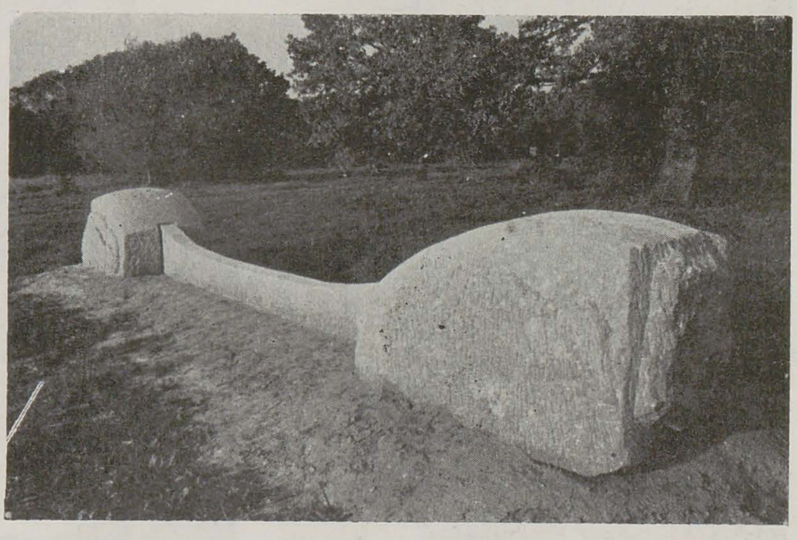
https://biblioteca-digitala.ro

scînteia

gheorghe vida

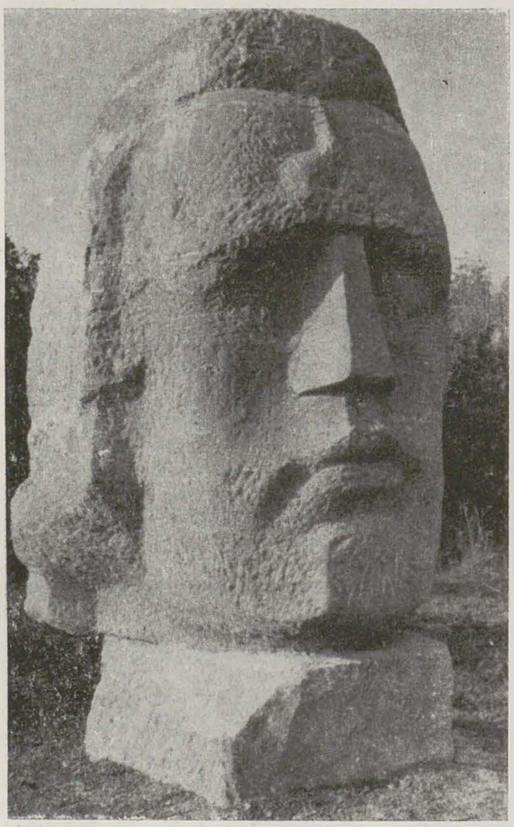
În «Poiana cu schit», din apropierea comunei Scînteia (jud. Iași), au fost amplasate, și în anul 1988, 10 sculpturi monumentale, în continuarea unei acțiuni mai vechi, începută în anul 1986. Cadrul natural, de o incredibilă puritate, cu rezonanțe din narația sadoveniană (marele scriitor adăstînd adesea pe aceste tărîmuri), a permis o «colaborare» generoasă, (prin alveolări, cu vegetația, evitîndu-se monotonia și aglomerarea obositoare, instituindu-se adevărate spații de meditație și reculegere în jurul tuturor lucrărilor.

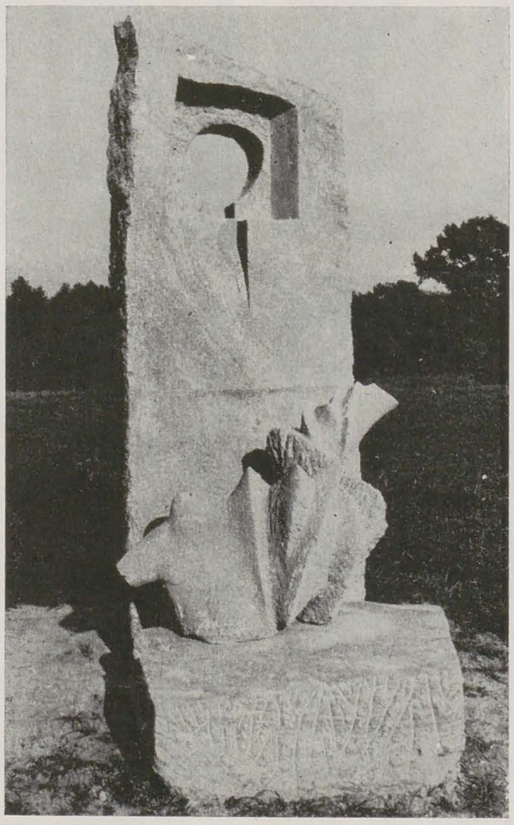
Să trecem acum la examinarea (în ordine alfabetică) a fiecărei lucrări în parte, desigur de o valoare și consistență stilistică inegale, dar toate meritorii

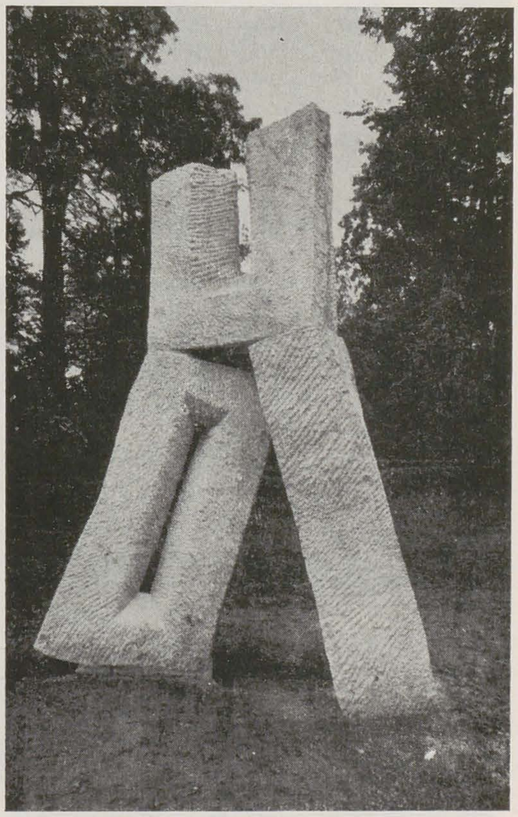


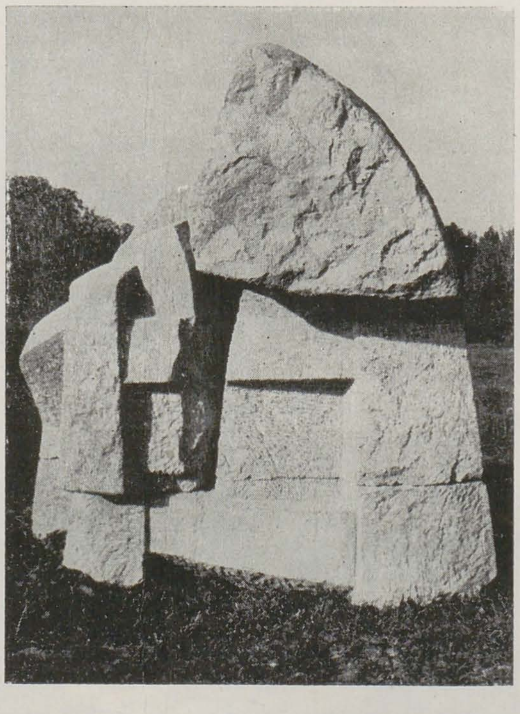
https://biblioteca-digitala.ro

în ansamblu, măcar pentru considerabilul travaliu necesar fasonării unor blocuri de mari dimensiuni. Astfel, Dumitru Căileanu propune un *Răzeș*, destul de îndatorat unor clișee, avînd totuși o anumită rigoare a volumetriei, ceea ce îi asigură o citire corespunzătoare și de la distanță. Alexandru Ciutureanu echilibrează, într-o construcție simili-megalitică, mase accidentate de piatră, cu o grijă deosebită pentru păstrarea unității de monolit a întregului, cu efecte de relief studiate contrapunctic; Costache Constantin realizează un portret compozițional extrem de expresiv, dezghiocat dintr-un fundal neutru, care îl învăluie protector, asocierea cap-mînă, așezată dominator, fiind cu totul sugestivă, combinată cu exploatarea inteligentă a urmelor cioplitului. Monumentalul portret eminescian de proporții uriești, elaborat de Dan Covătaru, are multiple calități, reușind să se ridice la statutul de simbol, de « duh al locurilor », cu unele minusuri în ce privește finisarea; George Dumitru, intitulîndu-și lucrarea *Spațiul mioritic*, și-a propus să găsească un echivalent al celebrei sintagme blagiene, pe o transcriere a ei, simplă și coerentă din punct de vedere plastic, prin dispunerea pe orizontală; Iorgos Iliopolos, într-o lucrare *(Confluență)* apropiată, ca efect, mai curînd de ceramica sculpturală, ordonează într-o succesiune ritmată elemente decorative masive și fluente în același timp, aflate într-un echilibru temporar. Într-una din cele mai interesante sculpturi *(Semnul lui Iona)*, Alexandru Nancu propune o compoziție rafinată în simplitatea ei, unde elementul figurativ (ce trimite la sculptura goticului tîrziu și al Renașterii timpurii) face corp comun cu volumul imens al pietrei care îl cuprinde; Alexandru Marchiș, într-una din cele mai ambițioase construcții ambientale, realizată din mai multe structuri, complex articulate, se apropie de arhitectură, de o arhitectură simbolică și funcțională în același timp *(Casa ființei, loc pentru meditație)*. Un spațiu sacral instituie Romelo Pervolovici *(Prodromos)*; în continuarea unor preocupări mai vechi, duse la bun sfîrșit cu o admirabilă consecvență ideatică, alătură, conform unui calcul riguros, o serie de menhiri, într-o desfășurare inițiatică ce integrează activ spațiul, dovedind modul în care a asimilat lecția vechilor monumente celtice; Petre Marian, tînăr absolvent al clasei de sculptură conduse de Paul Vasilescu, reușește să alcătuiască, din două elemente disparate, unul pe verticală, cu o deschidere practicată în « carnea » pietrei și o structură vibrată, fizioplastică, să sugereze ceva din complexitatea unei teme (Icar) cu un apăsat caracter arhetipal. Aceste sculpturi, atît de diferite deci, se profilează, cu un desen ferm sau, dimpotrivă, discret în natura maiestuoasă, devenind la rîndul lor o « natură secundă », cu nimic mai prejos decît matricea care le-a generat.









p. 27

IORGOS ILIOPOLOS
ALEXANDRU MARCHIȘ
ALEXANDRU NANCU
GEORGE DUMITRU
ROMELO PERVOLOVICI

p. 28

DAN COVĂTARU
PETRE MARIAN
VASILE IVAN
DUMITRU CĂILEANU
ALEXANDRU CIUTUREANU
COSTACHE CONSTANTIN

https://biblioteca-digitala.ro

ion jiga

ion vlasiu

Nu mai știu cînd l-am cunoscut pe Ion Jiga. L-am întîlnit între sculptorii din București cînd am venit din Cluj cu o expoziție (deschisă în sala Mozart), cînd aveam să-i cunosc pe toți și tineri și vîrstnici, sculptori și pictori, între care Ion Jiga, elev al maestrului Oscar Han, se afirma cu discreție, dar constant, la saloanele oficiale.

Talentul lui Ion Jiga, stăruitor și concentrat, urmînd traiectoria unei evoluții fără schimbări spectaculoase, l-a apropiat de sculptură pe un drum drept. Subiectivarea estetică a formei se desfășoară ascuns, mai mult în plan psihologic, nuanțat. Cromatizarea formei poate părea manieristă ca procedeu, dar nu întunecă expresia și echilibrul ansamblelor. Firește, fiecare sculptor are și o paletă personală, care îl ajută să transfigureze materia, mai ales bronzul supus oxidării solicită un efect luministic, care dă vibrație expresivă formelor. Ion Jiga insistă pasional în căutarea acestor efecte, dîndu-le calitatea deosebită. Îl simți jucîndu-se concentrat cu lutul senzual și generos.

Portretul lui Țipoia, pus alături de al lui Dobrian (artiști de mult cunoscuți publicului), ajută privitorii să observe cum, și pînă la ce limită înaltă, reușește Ion Jiga să observe ceea ce dă caracter și expresie unei teme, adică o psihologie ferm nuanțată și originală.

Mai mult decît pictorii furați de peisaj sau de natură moartă, sculptorii au făcut portrete care profilează istoric secolul nostru. Paciurea, Han, Jalea, Medrea și în cele din urmă Anghel, fiecare în felul său, s-au apropiat de problema portretului, urmînd rigorile obiective ale genului.

Activitatea lui Ion Jiga, pe care sculptorul o prezintă în această expoziție atent supravegheată, se înscrie între momentele ce dau culturii plastice românești o notă de gravitate în care, peste ani și generații, se simte ardoarea unui ideal artistic închinat vieții și omului.

(fragment din textul de catalog al expoziției deschise în luna iulie 1989, Sala Dalles)

https://biblioteca-digitala.ro

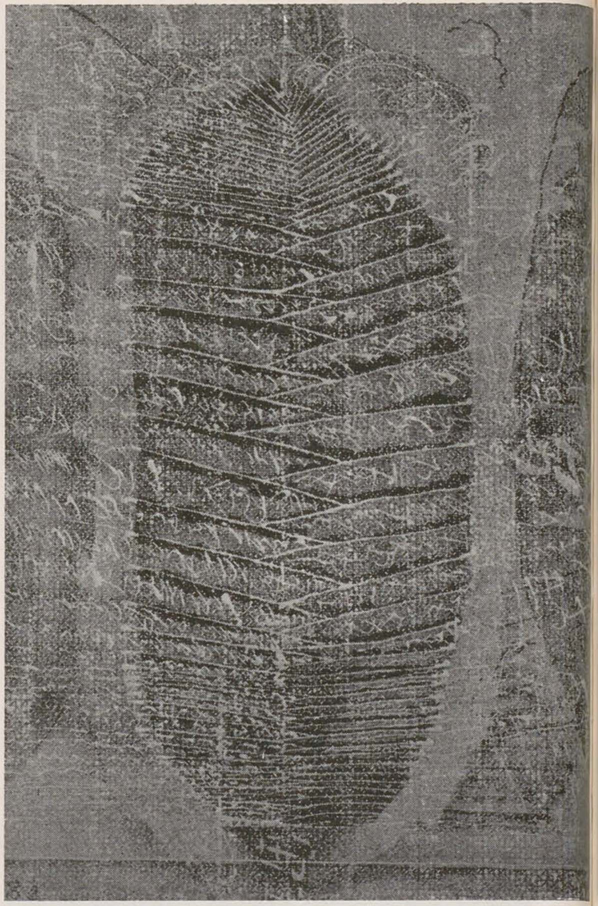
niculae florea

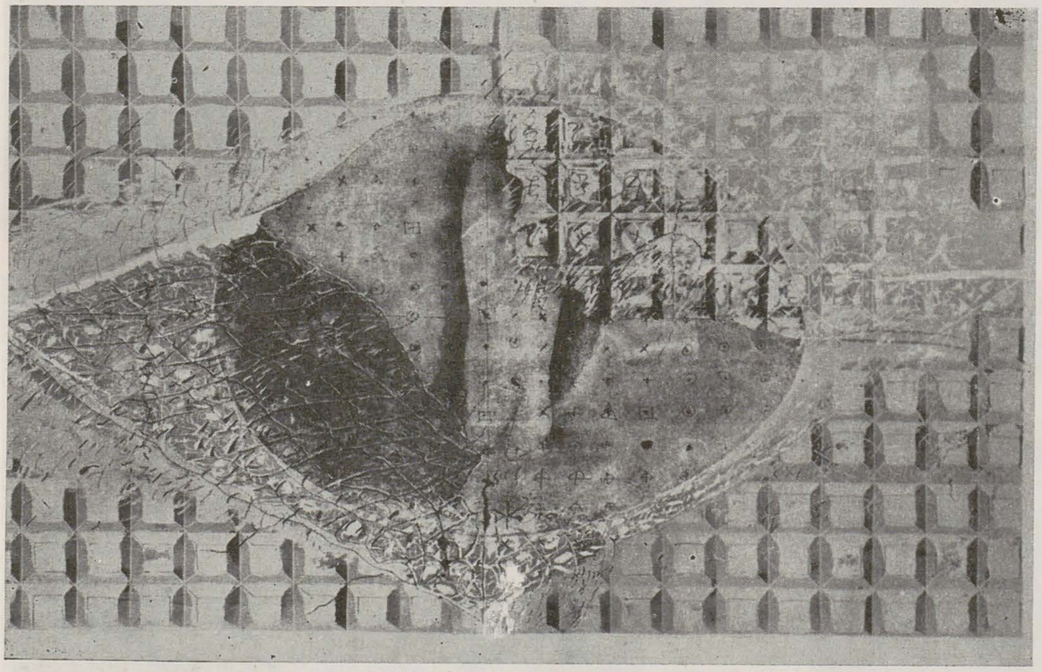
theodor redlow

Viziunea de grafician a lui Niculae Florea are în vedere vastitatea, marile întinderi. Spațiile virtuale care se deschid din cîmpurile sale desenate nu par să i se ofere ca terenuri de străbătut și de ocupat, ci mai degrabă ca înlănțuiri, ca întrepătrunderi de loturi destinate culturilor vegetale. Sînt loturi pe care artistul cultivă semnele desprinse din fondul memoriei sale și, deopotrivă, semnele proiecțiilor sale imaginative.

Ajuns la o modalitate de expresie proprie, de o originalitate necăutată, negrăbită, Niculae Florea se distinge, ca grafician, prin dubla resorbție pe care o practică: pe de o parte, aceea a tehnicilor gravurii în albul atotprimitor al hîrtiei destinate să păstreze urmele desenului-unicat, prin succesive intervenții de pete și linii al căror rezultat nu este ascunderea, ci developarea imaginii din horbotele suprapuse care-i ocrotesc creșterea; pe de altă parte, resorbția unei impostări a semnului de tip falnic, pătrunzător, răzbătător, într-o fluiditate și o dinamică ce țin de arhetipurile agreste, în esență blînde, ca și cum formele ar suferi o înduplecare dătătoare, în mod straniu, de sporită vlagă. Devenite, prin reveniri și suprapuneri, de o tot mai mare complexitate — pînă la a căpăta aparența unor păienjenișuri inextricabile — imaginile acestea, mai ales în compozițiile mari, maiestuoase și totuși apropiate receptării ca intimă comuniune, își asumă o sferă conotativă din care s-ar putea desprinde metafore ale cosmogenezei, într-o viziune proiectiv-memorială alimentată de tristețile insolubile ale orizontului de șes, dar și de cutezanțele lent repetitive ale lucrării de cultivator. Resorbțiile, învăluirile și înduplecările fac ca aceste viziuni să aibă un caracter precumpănitor matricial; oricum, nu în primul rînd demiurgic. În același timp, se citește în ele și o anume retractilitate, ca aceea a melcului în cochilie — a acelei viețăți despre care Heidegger scria că își are interiorul propriei case drept lume: « El iese numai în măsura în care este deja, potrivit ființei sale, într-o lume. El nu-și însușește de abia prin pipăire o lume, ci pipăie pentru că ființa lui nu înseamnă nimic altceva decît a fi într-o lume ». Peste orizontul șesului, cotropit de lumină fierbinte, se aștern, astfel, depărtările dinăuntru.

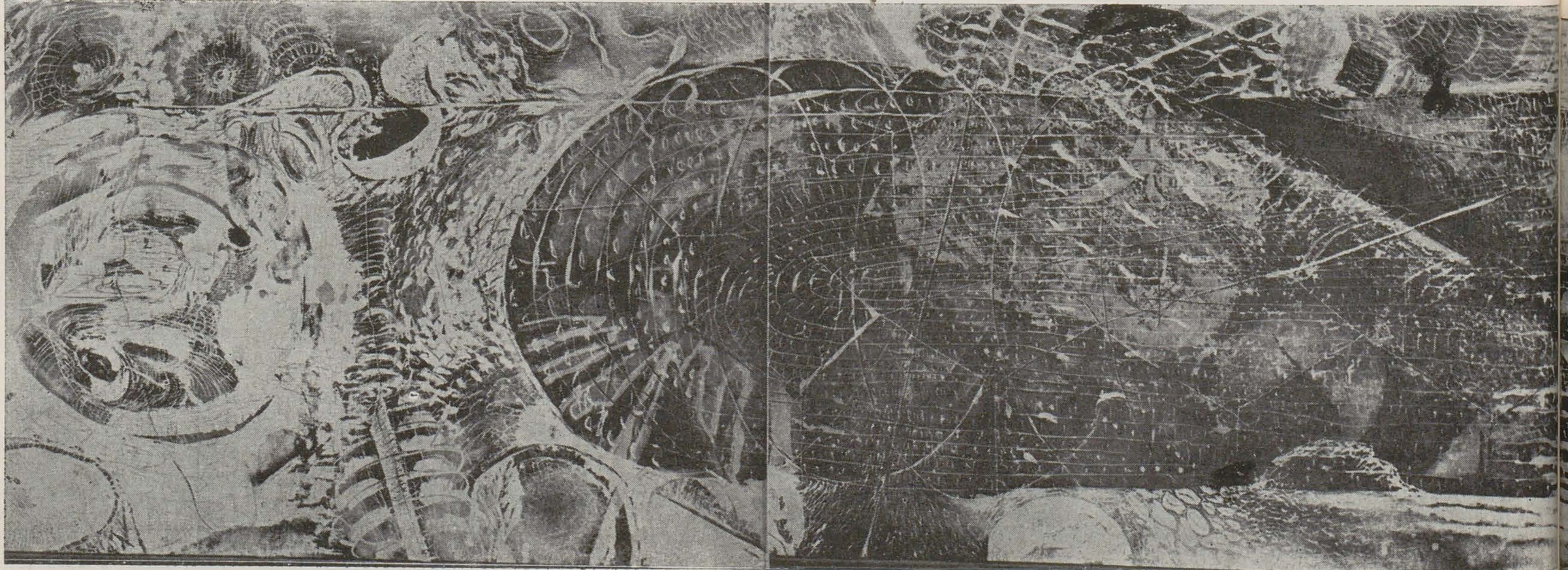
Și alte asocieri se pot isca din contemplarea acestor imagini în care apar, cu o notabilă frecvență, înfășurări elicoidale asemenea conformației unui sălaș de gasteropod și în al căror bogat joc tonal de ascunderi și arătări indiscernabile se ghicesc urme de un aspect opalin, luminiscent, de parcă ar semnala trecerea pe acolo a mult limpezilor rapsozi: « Pînă o-înfășori/În flori ușori/Pînă-o torci în zale/Gasteropodale//Pînă cînd, în lente/Antene atente,/o cobori (. . .) ». Înfiorate, palpitînd de puzderia licăririlor, plasele sau zalele de lumină ce învelesc ocrotitor



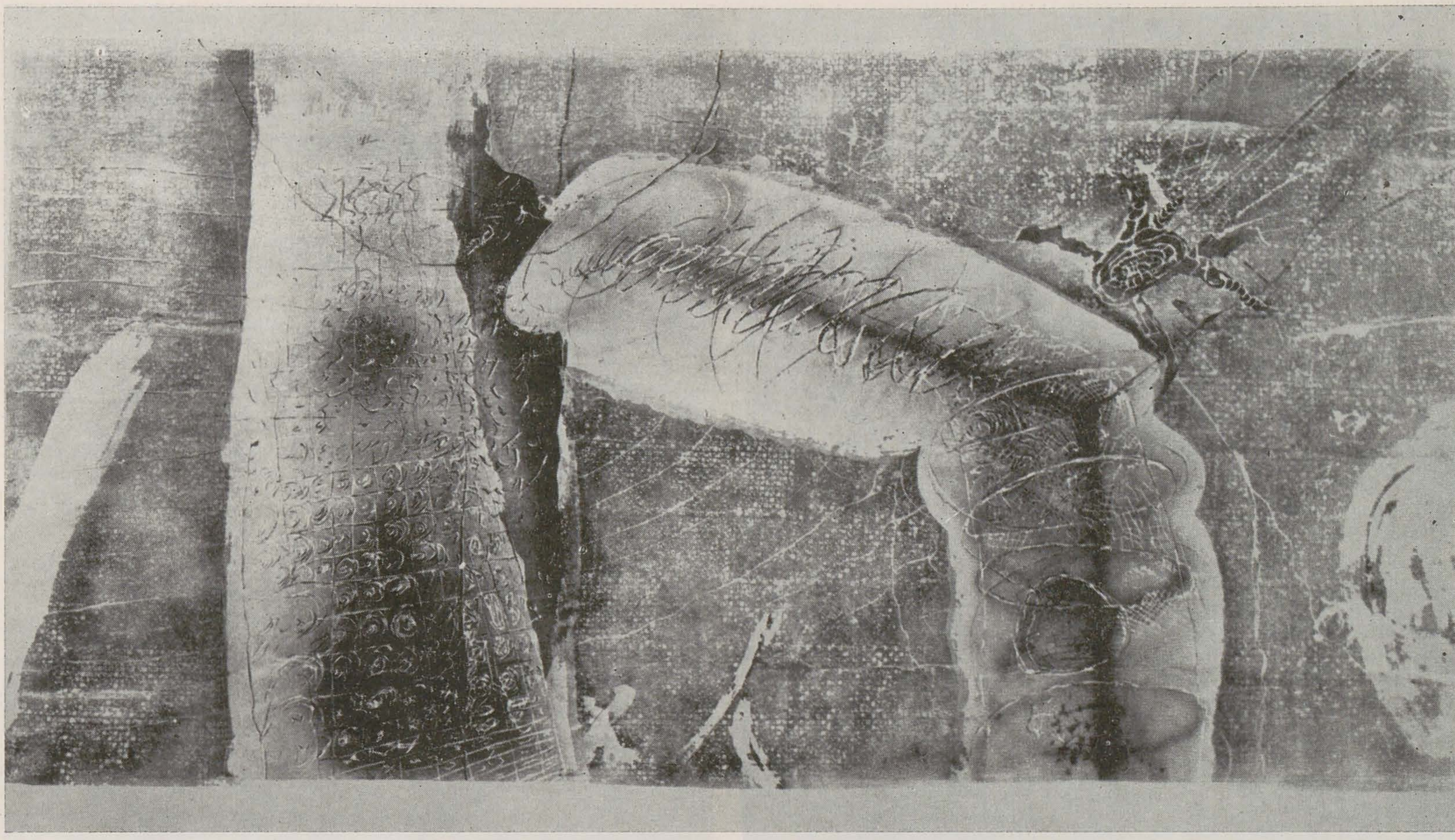


formele, în lucrările lui Niculae Florea, îngăduie, ca pe o posibilă sugestie de lectură, citatul barbian. Bărăganuri întinse, Danubii în depărtări și cer pretutindeni: vastitatea aceasta nu copleșește, nu sperie, pentru că prin ea mișună, în creștere, alcătuirile viului. Uneori, centrată compoziției, se răsfață planturos cîte o mare formă ovoidală — matrice a devenirilor pe care le înregistrează o desenare multistratificată, ce se oferă copios văzului receptiv. În mic, pe fiecare centimetru pătrat al lucrării, domină freamătul, se interpun cețuri și se aștern colburi, fructe plesnesc împrăștiindu-și semințele, licurici sticlesc vioi în căldura nopții. Întreaga lucrare pare să pulseze, închizîndu-se și deschizîndu-se ca o mare pupilă care ar primi cînd mai multă, cînd mai puțină lumină. Ca pe o sugativă, formele își atenuează prezența, conturile lor se rod și se șterg, astfel încît, din alternanța dezvelirilor și a acoperirilor, rezultă o unitate nedecompozabilă ce se oferă viziunii globale și nu unei înlănțuiri de abordări secvențiale.

Nimic, deci, nu se închide în sine: suprafața toată e animată de un suflu unic care face să nu mai poți discerne între dincoace și dincolo, între înăuntru și afară. De aici, poate, și senzația vertiginoasă că te scalzi contopindu-te cu un fluid benefic, vivifiant pentru întregul spațiu oferit vederii. Mi-am adus aminte, stînd din nou în preajma desenelor lui Niculae Florea, de cartea despre Robinson și Vineri

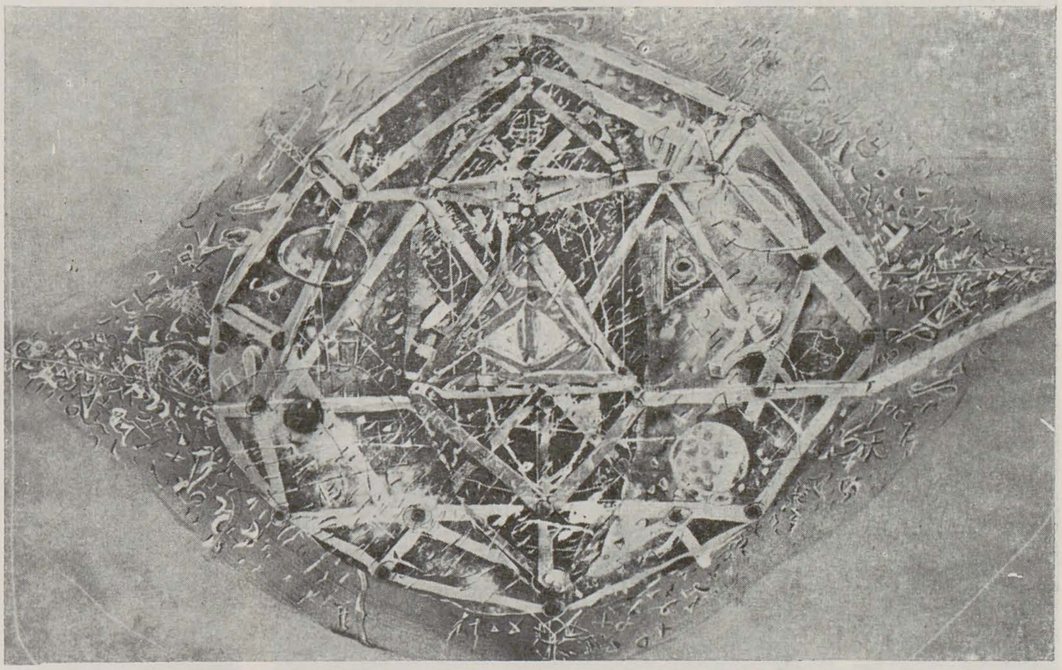


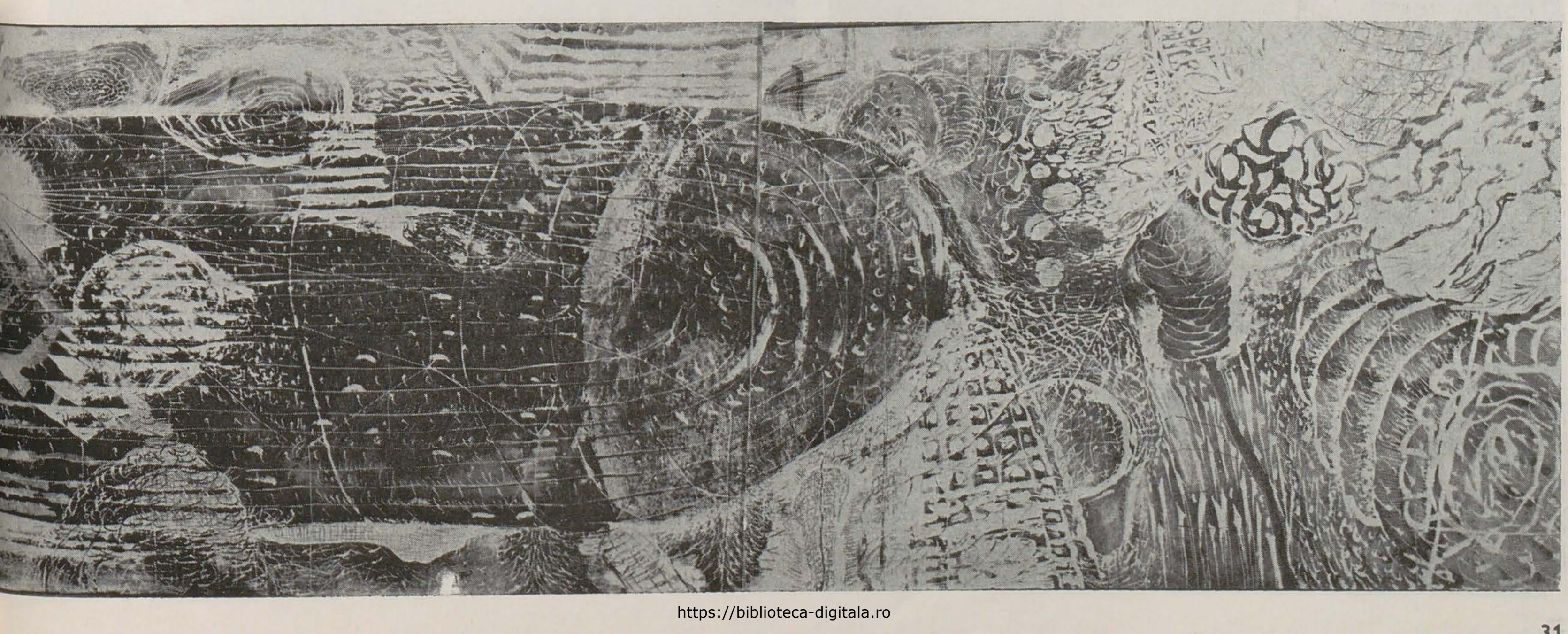
https://biblioteca-digitala.ro



a lui Michel Tournier: « Frunza — plămînul arborelui, arborele — plămîn el însuşi şi deci vîntul — răsuflarea lui, se gîndi Robinson. Se gîndi la proprii plămîni, întinşi afară, arbust de carne purpurie, polip de coral viu, cu membrane trandafirii, cu bureţi de mucus... Ar agita-n aer această exuberanţă delicată, acest buchet de flori carnale, şi-o bucurie purpurie l-ar pătrunde prin canalul trunchiului umflat de sînge roşu-aprins... ».

Ca modalitate de execuţie, desenele acestea valorifică experienţa gravorului, dar numai şi numai pentru realizarea de unicate. Mai precis, este vorba de adaptarea unui procedeu al serigrafiei: desenarea cu emulsie şi apoi înlăturarea acesteia prin spălare permite că se obţină, menajînd imaculatul hîrtiei, plaje mai mari sau mai mici şi trăsături de diferite grosimi, mai dens sau mai rarefiat dispuse, care salvează albul iniţial de pornirea cotropitoare a celeilalte desenări, aceea a petelor şi liniilor valorate în diferite grade ale întunecării. În plus, procedeul îngăduie oricîte reveniri, oricîte noi aşterneri de imagini, prin supraimpresiune, rezultînd astfel o multitudine de planuri virtual situate în adîncimi diferite, de la evanescenţă şi pînă la pregnanţa cvasi-palpabilului. O desenare agresează pagina, iar alta o lasă neîntinată şi astfel compoziţia grafică nu mai pare aplicată pe un suport, ci născută din însuşi suportul, ca o scoatere la lumină şi ca o punere în act a latenţelor sale.





https://biblioteca-digitala.ro

gîlceava trupului cu veșmîntul

călin dan

artă și tortură. Prima și, deci, cea mai durabilă ipocrizie a civilizării este moda. Omul s-a acoperit întîi — din necesitate, pentru a se înveșmînta apoi — din orgoliu. Funcția costumului este deopotrivă de adăpostire și exhibare, de ascundere și dezvăluire, de protejare și provocare. Asemenea locuinței, haina devine, treptat, reprezentativă și, cu cît așezarea ierarhică e mai înaltă, cu atît mai dificilă apare conviețuirea cu propriul înveliș. Așa cum e greu de trăit într-o clădire cu sute de camere (vezi amănuntele « fizice» ale Curții Regelui Soare), la fel de greu e de purtat costumul corespunzător. Simplitatea își are avantajele ei.
Din cauze obiective, clasele « de jos » optează pretutindeni pentru simplitate. O istorie *imagée* a costumului va evidenția aceeași tendință către funcționalitate, comoditate și dinamism la veșmintele țăranilor și truditorilor urbani, de-a lungul timpului și de-a latul blocului continental euro-asiatic. Un consens al efortului și pauperității duce la un consens expresiv. Dacă locuința acestor categorii nu le îmbracă existența în mod eficient (spații precare, aglomerate, supuse calamităților de tot felul — molime, incendii, inundații, cutremure), veșmîntul caută să compenseze printr-un plus de rațiune. O altfel de rațiune guvernează comportamentul vestimentar în vîrful piramidei sociale. Multă vreme, forța economică a purtătorului trebuia dublată de o redutabilă forță fizică: opulența costumului nu era doar simbolică — ci concretă. Brocartul greu, broderia cu fir de aur, pietrele prețioase și perlele, nasturii metalici și blana se combinau în structuri fortificate, ca un fel de zestre la purtător și erau, de altfel, lăsate moștenire prin testament, alături de feude, cai și alte acareturi.
Obsesia virilității cavalerești face ca Spania, ce dădea tonul modei în secolul XVI, să lanseze pantalonul scurt cu cochilie faliformă care, la curtea lui Henric al II-lea (francezii dovedeau, în acea vreme, entuziasme și exagerări tipice provinciilor culturale care privesc spre metropolă) capătă forme de-a dreptul agresive. Dar structura atletică a modei a fost subliniată, timp de secole, în primul rînd prin instituția ciorapilor colanți (și prin pantofii *à la poulaine* — secolul XV — ale căror vîrfuri ascuțite se prelungeau interminabil și moale, transformînd probabil mersul pe jos într-un fel de « balet subacvatic ») care dădeau siluetei masculine o reducție de triunghi descendent, ușor melancolic, dovedind, totodată, încrederea nețărmurită în virtuțile estetice ale membrelor inferioare. Anatomiile mai delicate trebuiau să se adapteze. Există și un moment de exces contrar, în secolul XVI, cînd bufanții capătă proporții de-a dreptul contestatare. După acest episod polemic, disputa dintre ciorapi și pantaloni *(culottes)* va rămîne în jurul genunchilor, pînă la Revoluția Franceză, care va inaugura moda *sans culottes* și va deschide perspectivele epocii moderne.
Corvoada modei feminine a fost, dintotdeauna, nu atît transportul, cît transparența. Indiferent de cantitatea materialului vehiculat într-o rochie, repartiția lui trebuie să pună în valoare (sau să camufleze cu inteligență) punctele forte ale anatomiei. Problema exista încă din Roma pre-imperială, cînd matroanele inventau drapaje savante, menite să contrazică asprimea preceptelor de morală publică. În evul mediu, conflictul revine sub obsesia păcatului originar, declanșat, după cum se știe, de prima Evă, care trebuie să își ascundă de acum grațiile dinaintea opiniei creștine. Situația se normalizează din secolul XV, cînd supraabundența faldurilor, pelerinelor, corsajelor înalte este abandonată în favoarea a două elemente esențiale pentru « gîlceava » dintre trup și veșmînt: talia și decolteul. Într-o simetrie inversă față de costumul masculin, fantezia rochiilor se concentrează la poale. Momentul de climax e în secolul XVIII, cînd se inventează o armătură secretă, menită să dea amploare rochiei: se numește, cu modestie, « coș » și are aproximativ dimensiunile

FRANÇOIS CLOUET — Henri II
Atelierul lui DANIEL MYTENS — Henry Rich, primul conte de Olanda

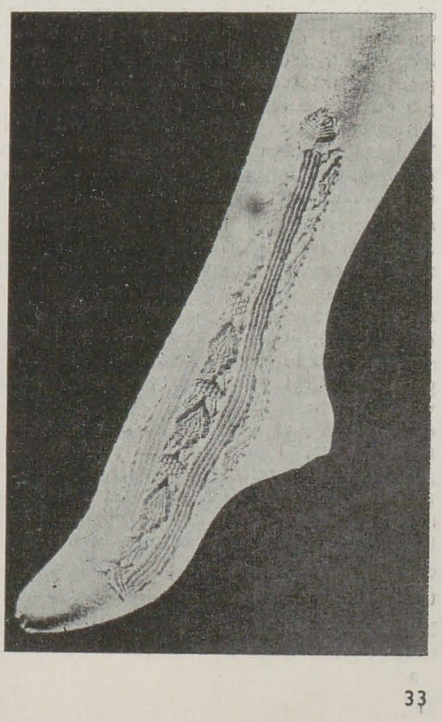
https://biblioteca-digitala.ro

RODLIN — Familia Martineau de Fleuriau
Contesa Greeffuhle, bibelou
Coșuri
Mănușă brodată, 1925
Pantof de damă ,1730
Epoca romantică — ciorap cu «à jour»

unei nacele de balon. De altfel, elegantele epocii au și fost numite «nimfe aerostatice»; era perioada pastoralelor și a primelor ascensiuni cu balonul. Oricum, fără amploarea faldurilor, respectiv fără invenții precum crinolina și turnura, sculptura goticului, dar mai ales întreaga pictură europeană, din secolul XV pînă în al XX-lea, ar fi fost altfel. Adevărata dilemă a modei rămîne însă relația cu anatomia. Care nu e nicidecum una pacifică. Pentru că haina trebuie să îmbrace în mod ideal, să corecteze imperfectibilul, ea devine, pe alocuri și în mod inocent, un instrument de tortură. De la «sabotul» sau armura asezonată cu piroane pe suprafața internă, născocite de evul mediu întru ajutorarea procedurii judiciare, pînă la costumele menite să prefacă bărbații în monumente ale virilității și femeile în modele de grație și fertilitate, nu e — psihologic vorbind — decît un pas.

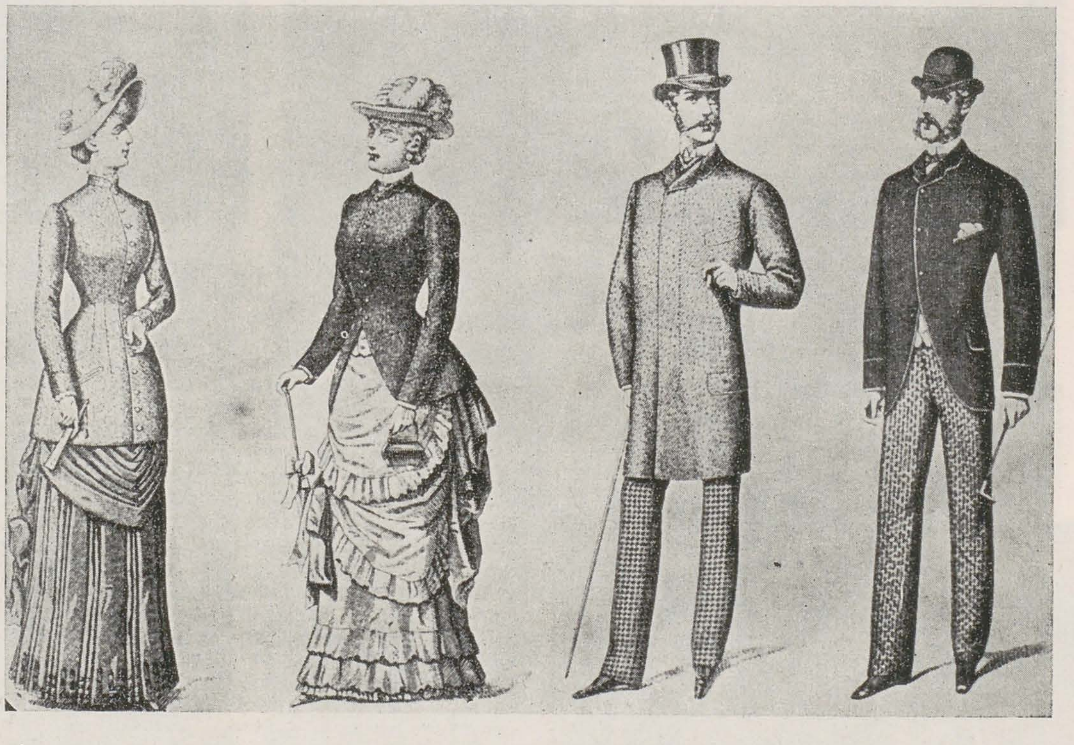
Autoflagelarea în numele unui ideal capricios, al aspirației către canoane estetice discutabile cunoaște numeroase exemple grăitoare: coturnii cu unul sau două tocuri, cam de dimensiunea picioarelor de scaun, pe care le purtau cochetele din Veneția secolului XVI; gulerele plisate și apretate *(la fraise)* cu diametre variabile — între roata de cașcaval și roata carului, care fac furori în toată Europa modernă a secolelor XVI—XVII, punînd grave probleme în deglutiție și transformînd orice adunare simandicoasă într-o colecție de capete retezate, sprijinindu-se pe imaculate tipsii aferente; pălăriile ornate cu răzoare de flori ori cu naturi statice de o bogăție flamandă, supunînd occipitalul la presiuni simultane de fazani ori vulpi împăiate, fructe exotice etc.; mănușile pînă la umăr, a căror îmbrăcare/dezbrăcare necesita seriosul ajutor al unei echipe specializate etc. De altfel, practicarea modei devine tot mai mult un sport colectiv, pe măsură ce diferența specifică între anatomie și acoperămînt se minimizează, pentru a ajunge la un fel de mulaj corector: doar un grup de specialiști cu experiență poate opera îmbrăcarea pantalonilor de călărie *(încălțarea* ar fi un termen mai corect, dat fiind că se folosea un soi de lingură de pantofi), strîngerea corsetelor, ca și operațiile inverse, fapt ce zdruncină simțitor sentimentul intimității.

Dacă epoca modernă a socializat nudul, căutînd să îi confere o armonie independentă de vestimentație (body building), multă vreme carențele trebuiau suplinite prin strangulări și excese. În pictura «intimă» a secolului XVIII, ca și în anumite fotografii de la sfîrșitul celui următor, anatomia e înfățișată cu înduioșătoare moliciuni și relaxări care, sub constrîngerea îmbrăcămintii, nu se lasă bănuite. Diderot sesizează, cu subtilitate, într-unul din



https://biblioteca-digitala.ro

B. van der Kool — Scrisoarea
Costume, Anglia, 1849
Rochii de după-amiază, Anglia, 1884
Costume de primăvară, Anglia, 1884



Saloanele sale, contradicția: «Coapsele noastre sînt tăiate de jartiere, corpul femeilor strangulat de corsete, picioarele ne sînt desfigurate de încălțări strîmte și țepene. Avem despre frumusețe două concepții opuse, una a convenienței, cealaltă a studiului. Această judecată contradictorie, potrivit căreia numim frumos pe stradă și între prieteni ceea ce numim urît în atelier — și frumos în atelier ceea ce ne-ar displace în societate nu ne permite să avem un gust mai sever; nu trebuie să credem că cineva poate face abstracție de prejudecățile sale, nici că acestea rămîn nepedepsite».
Indiferent de carură și greutate, un bărbat elegant trebuia să apară, spune Baudelaire, ca «un Hercule sans emploi». Între nudurile eroice ale lui David și portretele mondene ale lui Ingres circulă un aer utopic evident. Bonaparte la Arcole și Napoleon la încoronare poartă aceleași veșminte strîmte, ce nu țin seama de opera timpului.
Omul nu e un organism, ci o abstracțiune organizată vestimentar. Tot Napoleon, în viziunea neoclasicului Canova, ne dă un fior aproape mistic de veselie: e ca și cum l-ai vedea într-o bună zi pe vecinul de palier, o persoană voluntară, dar obeză și cumsecade, imortalizat în pielea goală și în marmură pe aleea din fața blocului. Spiritul burghez preface nuditatea eroică în convenție costumată; artistul oficial devine un croitor de nuduri pe măsură, iar pilozitățile firești și indispunătoare sînt sublimate în albeața materialului. Se poate glosa îndelung pe marginea torturilor pe care echivalarea părului cu barbaria le-a generat, încă din antichitate, în gîndirea europeană. («Eu lupt cu spiritul, nu cu pieptul păros», scria undeva, iritat, Călinescu.) Efebul statuarei grecești e o utopie. Ar fi interesant de aflat cum căutau să se apropie de ea frecventatorii palestrelor.
Atîtea secole de coercițiune duc inevitabil la revoltă. Violența mișcării sufragetelor își găsește, fără îndoială, una dintre motivațiile secrete și în practica insuportabilă a corsetelor.
notă despre criza postmodernă. Secolul nostru, în pofida emancipărilor succesive, prezintă două tendințe complementare, afirmate în numele aceleiași idei de uniformizare democratică și de eliberare a mișcărilor din cenzura îmbrăcămintii. Pînă în anii '40, ideea unificatoare e a unei mode senecte. Costumul bărbătesc la două rînduri, cu pantaloni largi din talie, vestă și pălărie anexă, vestimentația feminină, cu talia otova, încălțăminte ce îngroașă glezna și pălărie-oală, ascunzînd trăsăturile, aduc, indiferent de vîrstă, senzația unei gerontocrații opulente și pachidermice, încrezătoare în valorile solide ale vieții, în dinamica ei implacabil ascendentă. Perioada postbelică glosează la infinit pe tema vestimentației estivale, în culori deschise, cu tăietura expeditivă și licențe combinatorii (dangarezi, bluze hawaiene, tricouri, treninguri, pantofi sport și frac, cascheta colonială și mănuși glacé etc.). La această oră, toată lumea se află la vîrsta pubertății, experimentînd asociații năucitoare, fiind oricînd gata să treacă dintr-o decisivă ședință de afaceri pe ringul de dans — și invers. Scurtimea fustelor, indiferent de rezultat, dovedește o nepăsare suverană față de anatomie, în timp ce dieta și obsesia sporturilor de întreținere notează contrariul.
Cu riscul de a cădea iar în plictisitoare jocuri terminologice, trebuie să observ că una dintre cele mai semnificative manifestări ale crizei postmoderne este moda. Fidelitatea sa etimologică e absolută: într-o lume ce a ieșit din modernitate se manifestă și tendința ieșirii din modă. Dacă a fi modern înseamnă (și) a fi monden, a fi postmodern înseamnă mai degrabă a fi împotriva relațiilor *curente*, de comunicare vestimentară. Conversația protocolară sau frivolă a două fracuri dispare în fața unui autism teatral. Scena definitorie pentru moda postmodernă nu mai e salonul, nici măcar cabaretul, ci strada și (e)strada defilărilor spectaculare de modele extraterestre, siderale și siderante, fascinante și imposibile. O deambulare continuă, de la costumul preoților șarpelui-cu-pene la ultimele costume elaborate de N.A.S.A., trecînd prin dolmane de husari, blue-jeans gata albiți și pictați cu acrilice, mantale de piele, lanțuri și alte găteli. Într-o lume, unde fiecare vrea să fie protagonist, nu mai există spectatori și deci nici spectacol — nici comunicare. De la cenușiul *prêt-à-porter*-ului s-a trecut la curcubeul lui *tout-à-porter*.
Ce fac stiliștii în această lume a cărei originalitate e lipsa de stil. Ei lucrează, concret, pe două planuri. Unul — e moda șleampăt. Indiferent de oră, ținuta e lejeră, treningul matinal și smochingul pentru cocktail au aceeași cădere moale și blazată; se manifestă o unificare — moda unisex — iar conturul personalității este, de această dată, alcătuit din două triunghiuri date de lărgimea umerilor sacoului și de structura «șalvar-pană» a pantalonilor. Bărbații și femeile poartă deopotrivă cercei, strass-uri, cravate, borsaline, berete fraise, pantofi escarpin, paltoane ample, port-țigarete lungi, machiaje etc. etc.
Al doilea plan e cel al utopiei epurate de sens. Creatorul de modă aspiră către spectacolul total. Din culisele funcționalității el vrea să treacă în demiurgia gratuității. Dincolo de aspectele conjuncturale, ideea expoziției de modă obiectualizează veșmîntul, îndepărtîndu-l de trup. Coregrafia, muzica, luminile savante vin să pună în valoare construcții ciudate, ceva între sculptura minimală și arhitectura post-funcționalistă. Lupta trupului cu veșmîntul pare să fi dispărut prin ignorarea reciprocă a adversarilor. E vorba, presupun, doar de un armistițiu.
Între dezinvoltura «primitivă» a nudității și arhitecturile postmoderne ale unui costum-obiect de descendență schlemmer-iană, totul e posibil și manufacturabil, într-o continuă mentalitate carnavalescă.
Și totuși, îmi aduc aminte că în tinerețea mea erau *de rigueur* pantalonii cow-boy, cu care proprietarul făcea băi repetate, pînă la perfecta mulare, totul asezonat cu uzarea artificială prin frecarea cu piatră ponce, ori, la nevoie, cărămidă. Relația masochistă cu vestimentația se dovedește o trăsătură umană extrem de rezistentă.

https://biblioteca-digitala.ro

tezaur de civilizație bucureșteană

adrian-silvan ionescu

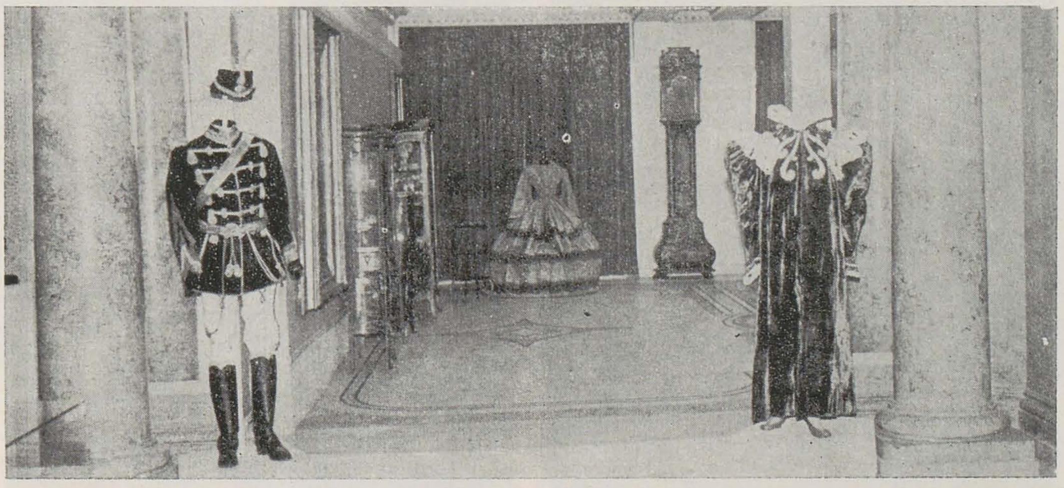
Sala de expoziții de la Casa Centrală a Armatei a găzduit, în luna iulie a acestui an, expoziția « Tezaur de civilizație bucureșteană », inițiată și organizată de Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, care avea astfel prilejul să prezinte vizitatorilor piese absolut inedite din bogatul său patrimoniu de artă plastică și decorativă. Expoziția își propunea să ofere publicului o amplă incursiune prin cultura materială și prin viața spirituală a Capitalei din ultimele două secole. Obiecte de uz curent, care de multe ori nu atrag atenția și nu sînt judecate în sfera frumosului, erau ridicate astfel la rangul de creații artistice, datorită materialului din care erau făcute și al finisajului lor. Unele, aparent, nu aveau legătură directă între ele dar, în ansamblu, ele reușeau să reconstituie ambianța și gustul bucureștenilor de altădată. Poate puțin heteroclit și nu totalmente înscris unui anumit stil, interiorul din vechime tezauriza mobilier din diverse epoci și de diverse proveniențe. Nu era anormal să vezi alăturate piese olandeze din secolul al XVIII-lea, piese stil Ludovic XV sau XVI și greoaie comode ori mese și birouri din vremea primului și celui de-al doilea imperiu francez. Nu de puține ori, acestea nici măcar nu erau originale ci erau còpii lucrate la Viena sau chiar în Transilvania, fiind însă vîndute beneficiarilor, cu bani dar fără o riguroasă educație estetică, din principatele române, drept producții de sorginte și valoare certă.

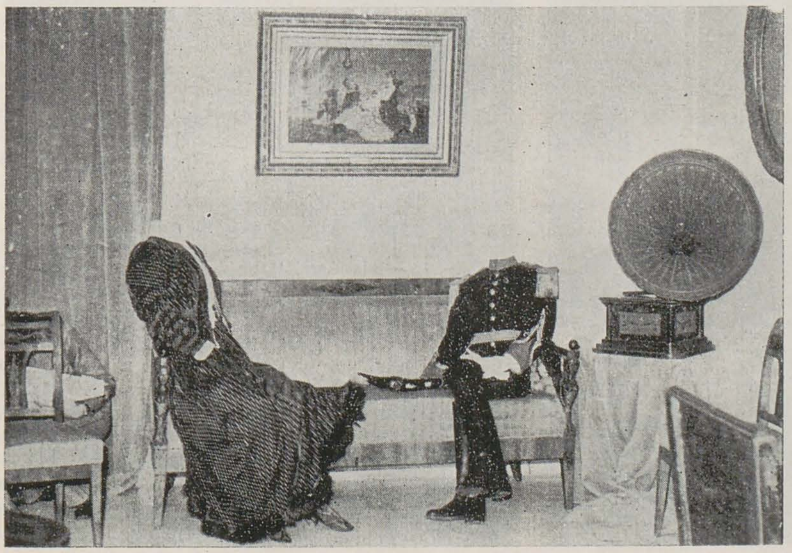
În trama acestei expoziții au fost reconstituite două interioare de locuințe în cele mai mici amănunte, unul cu mobilier olandez și francez din « secolul luminilor », plin de incrustații de sidef și fildeș ori marchetărie în frumoase și picturale esențe lemnoase, ori chiar pictate cu Vernis Martin; altul cu cîteva piese în sobrul stil Boulle (masă, fotoliu, secrétaire, comode) cu fondul său negru pe care străluceau intarsiile de bronz, care au aparținut lui Mihail Kogălniceanu. Mari vase de Sèvres, ceasuri și sfeșnice din porțelan și bronz, statui antichizante, draperii și șaluri de cașmir veneau să agrementeze spațiul cu materialitatea lor prețioasă. Și, pentru ca aceste reconstituiri să capete și necesarul aer al viețuirii în conformitate cu preceptele « spectacolelor de istorie vie » (despre care am mai avut prilejul să vorbim în articolul « Un secol de modă românească » din ARTA no. 12/1988), în anumite puncte cheie ale sălilor au fost plasate manechine înveșmîntate în costume de epocă.

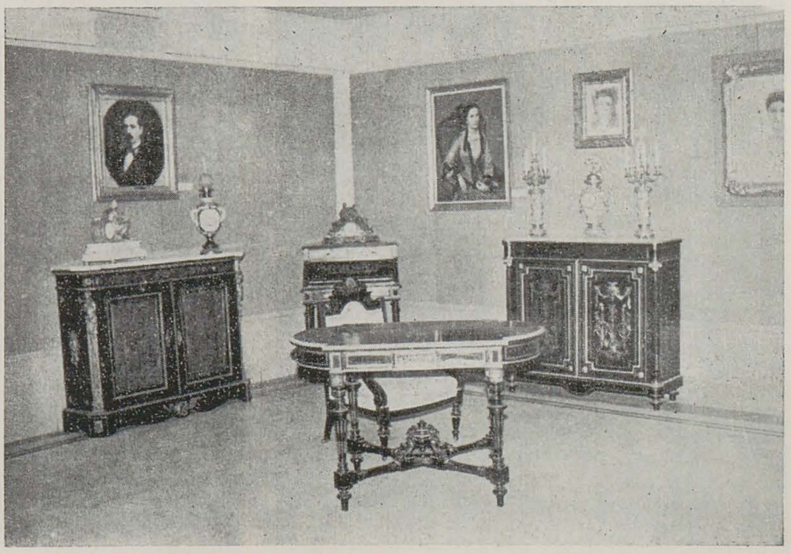
La intrare chiar, ca o invitație făcută vizitatorilor, era așezată o rochie de curte de la finele perioadei fanariote, din catifea vișinie cu mari flori cusute, în relief, cu fir de aur și argint. Exact în axul acesteia fusese așezată o impresionantă crinolină albastră din epoca Unirii Principatelor. Alături de două coloane din marmură se detașau un « sorti de bal », din catifea albastră cu guler de hermină și garnituri din mărgele, și o uniformă de general de corp de armată de cavalerie, model 1895. Într-un colț, ce desemna modele de tranziție, se remarca o haină de voiaj, cu capă, din cașmir și un mîndru costum de surugiu, plin de ornamente cusute cu ață în culori vesele; în preajma lor se aflau cufere și sipete pe care căruța de poștă le purta cu mare viteză și în deplină siguranță prin toată țara. În sfîrșit, pe o canapea, dialogau, într-o atitudine destinsă, o rochie de după-amiază din catifea changeant bej-ceruleum de la 1900 cu o uniformă de căpitan de infanterie model 1895, iar într-un colț al aceleiași camere, un diplomat și un sublocotenent de artilerie dezbăteau ultimele cancanuri. Prezența uniformelor era absolut necesară pentru a lumina cu nuanțele lor tari atmosfera salonului. Și, pentru a întregi fresca timpurilor apuse și viziunea asupra esteticii vestimentare de atunci, în cîteva vitrine erau expuse paftale din argint cizelat, traforat, cu sidef ori perle, papuci de catifea cusuți cu fir, meși de piele moale, roșie, așijderea cusuți cu fir, mătănii, pungușe pentru bani, fin brodate chiar de posesoare, poșete din zăluțe de argint, botine, bijuterii, țigarete din spumă de mare sculptate cu motive antropo- și zoomorfe, inele sigilare, etc.) Alte vitrine conțineau valoroase exemplare de sticlărie precum serviciile de pahare ale domnitorilor Barbu Știrbei și Alexandru Ioan I, sau cîteva piese în stil Art Nouveau (vaze, flacoane de parfum și boluri semnate de Emile Gallé, Montesy și de frații Daum).

Pentru ca vizitatorul să se poată întîlni cu înaintașii la modul cel mai propriu, printr-o confruntare directă cu trăsăturile fizionomice ale bucureștenilor de altădată, pe pereți a fost panotată o frumoasă galerie de portrete de Constantin Lecca, I. Frankenberger, Sava Henția, Tadeusz von Ajdukievicz etc. Majoritatea acestor pînze vedeau acum, pentru prima dată, lumina simezei. Între ele se remarcau o compoziție cu flori și un portret de copil în mărime naturală de Nicolae Grigorescu, un portret de copil de Theodor Aman, executat după o fotografie (care era și ea expusă) și un portret de tînără femeie de Ștefan Luchian.

Un sector al expoziției a fost rezervat fotografilor bucureșteni ce, prin talentul și pasiunea lor pentru noua artă a camerei obscure, au ridicat tehnica și tematica ei la înalte culmi de ingeniozitate și rafinament, făcînd-o competitivă cu producția universală a genului. Aici puteau fi văzute imagini ale orașului în continua sa evoluție, de la tipurile umane și costume, la monumente și edificii. Această secțiune fotografică a fost și prima manifestare bucureșteană de celebrare a celor 150 de ani de la inventarea acestei noi tehnici a artelor vizuale, sărbătoriți în 1989.





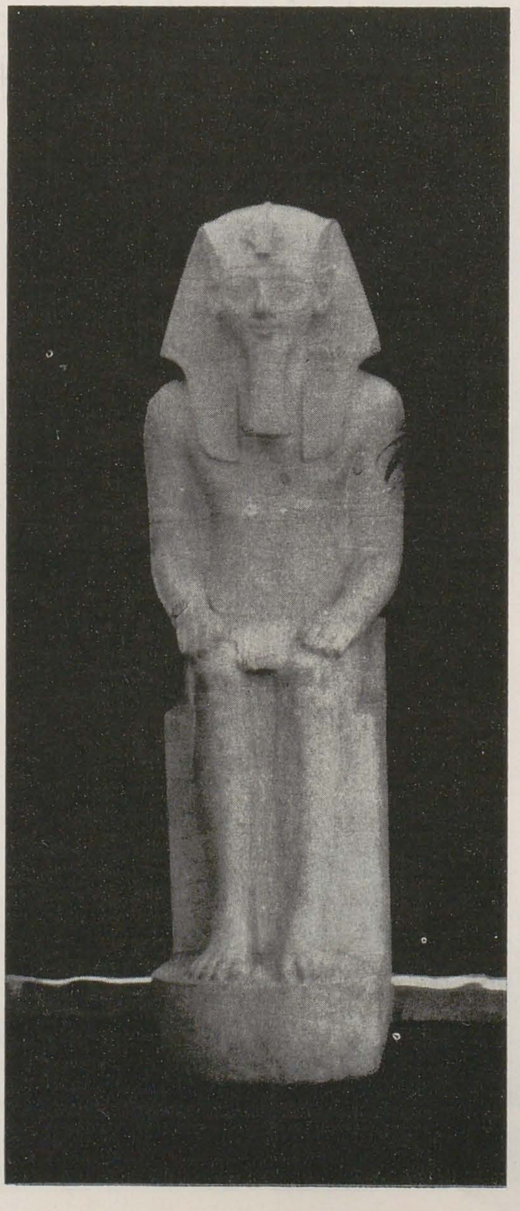


https://biblioteca-digitala.ro

antichități egiptene în colecțiile din românia

a. silvan-ionescu

În luna iunie 1989 a fost deschisă la sala « 1 Decembrie 1918 » a Casei Centrale a Armatei expoziția « Antichități egiptene în colecțiile din România », organizată de Muzeul de Istorie și Artă a Municipiului București, Complexul Muzeal Județean Cluj și Muzeul Militar Central.
Fără a avea egiptologi sau exploratori africani cu o anumită experiență în colecționarea acestor antichități, piesele expuse au fost aduse în țară fie de turiști din secolul al XIX-lea care, călătorind prin Orient, se opriseră și în Alexandria ori Cairo, fie de amatori de curiozități ce le achiziționaseră de la anticarii din Europa Apuseană, fie provenind din cadouri făcute României de personalități sau instituții din străinătate. De aceea, predominantă este sculptura mică, opaițele, amuletele, recipientele de fard și obiectele de cult de dimensiuni reduse, care puteau fi transportate cu ușurință. Plastica din bronz reprezentîndu-i pe Osiris, Isis, Horus, Apis etc. este de o deosebită finețe, înghețată în atitudinile hieratice atît de specifice artei egiptene, cu gestica și însemnele aferente personajelor. Statuetele de pisici și Achom, executate din lemn și pictate în tonalități electrice, la fel ca și fragmentele de sarcofage sau cartonajul mumiei lui Bes (expusă și ea), dădeau o idee asupra compoziției figurative și cromatice a acestor piese. Însoțit după moarte de asemenea reprezentări ale propriei sale vieți, defunctul își continua viața eternă conform faptelor sale. Datorită acestor riguroase compoziții naturaliste, inspirate direct din cotidian și figurate pe sarcofage, panouri, paravane ori pictate pe pereții camerelor funerare, au putut fi pătrunse în cele mai mici amănunte psihologia și modul de viață al locuitorilor Regatelor de Sus și de Jos. Cîteva mumii de ibiși, pisici, șoimi sau pui de crocodil făceau parte din inventarul defunctului, iar cîteva exemplare în bună stare de conservare au fost prezentate și în expoziția de față. Mai multe mulaje, după obiecte valoroase aflate în alte muzee din lume, veneau să întregească imaginea pe care vizitatorul bucureștean și-o putea face în fața acestui material concis, adevărat eseu despre arta egipteană. Astfel erau placa de la Rosetta, după care Jean-François Champollion a descifrat scrierea hieroglifică, un cap de leu, un scrib, un bust de demnitar.
Fotografii de foarte bună calitate ofereau aspecte de la Karnak, de la Saquarah, Gizeh, din Valea Regilor, mastabale și piramide precum și cîteva dintre monumentele celebre din acele locuri: sfinxul, statuia colosală a lui Amenofis III de la Kurna, cele ale lui Ramses II de la Abu Simbel, templul lui Isis de la Philae, colonada de la Luxor cu capiteluri în formă de floare de lotus etc. Partea documentară mai cuprindea și o hartă a Egiptului, scheme și secțiuni prin piramide care prezentau căile de acces spre camera mortuară, precum și radiografii făcute de specialiștii clujeni mumiilor existente în patrimoniul național. Toate acestea dădeau o notă instructiv-educativă binevenită acestei expoziții care s-a bucurat de mare interes din partea publicului dornic să se informeze asupra valorii antichităților egiptene, ce sînt diseminate în mai multe muzee din țară și care acum au fost reunite pentru prima dată pentru a realiza o prezentare sintetică a fenomenului artei faraonilor.



jurnalul galeriilor

alina cambir

diodor dure • sala dalles

Pictorul *Diodor Dure* din Timișoara creează un sentiment al spațiului larg, al peisajului de întindere: cîmp cu cer deschis, vegetație în planuri de apropiere și de depărtare, acoperind pînze de dimensiuni mari, alături de intimitatea unor naturi statice cu fructe și flori, a unor interioare unde personaje calme, în buna tradiție a picturii românești, așteaptă o dezlegare din clipa surprinsă de pictor și redată în clarobscurul unui aer condensat. Liniștea se resimte în mai multe tablouri, ce aduc, între impresionism și expresionism, un echilibru de tonuri, un acord de culoare, reținut sau vibrant prin contraste, ce capătă consistență prin tușe alerte sau scrijelări ale pînzei. Un virtuoz al acuarelei, Diodor Dure își manifestă sensibilitatea notației expresive pe care această tehnică o presupune și în uleiuri; după cum aduce în acuarelă gravitatea și o anumită disciplină a materiei specifice picturii în ulei. Folosind teme clasice: peisaj, portret, natură statică, pictorul demonstrează inepuizabilul realității ambientale, pe care o reflectă recreînd-o cu mijloacele sale de expresie într-o prolifică înșiruire de pînze, gravitînd spre un numitor comun, de lipsă a ostentației și de meseria acceptată cu toate dificultățile pe care le presupune materializarea emoției în fața naturii.

Diodor Dure este un artist ce nu-și dezminte stilul generos. Este un pictor subtil, ce cunoaște glasul intim al materiei, pe care o folosește cu energie, rafinat, depășind de multe ori simplul descriptivism, sau figurativul implicat de temă, pentru o esențializare a viziunii plastice, mai ales în natură statică și peisaje. Diodor Dure are o vigoare proprie în reprezentare și expoziția deschisă la Dalles i-o reconfirmă cu prisosință.

(O amplă prezentare a creației lui Diodor Dure a fost făcută în Arta nr. 4/1989).

s. adrian

vespasian lungu • teatrul foarte mic

Expoziția intitulată «Șoapta acuarelei» și dedicată «Centenarului Eminescu» nu ilustrează lirica Luceafărului poeziei românești, ci prezintă propriile trăiri în fața operei marelui creator și a locurilor pe unde a pășit acesta. De aceea, expoziția este inspirat concepută ca o suită unitară de peisaje, portrete și naturi statice, toate închegînd o unică atmosferă de vis și reculegere. În afara cîtorva portrete ale Poetului, ale familiei sale și prietenilor dragi (Ion Creangă și Veronica Micle), restul exponatelor sînt flori și colțuri de natură executate în acuarelă, în care vibrează versuri cunoscute. Dar în expoziția lui Vespasian Lungu nu cauți un anumit citat pe care l-ai voi revelat în lucrări, ci ele singure îți suscită diverse pasaje din poetica geniului.

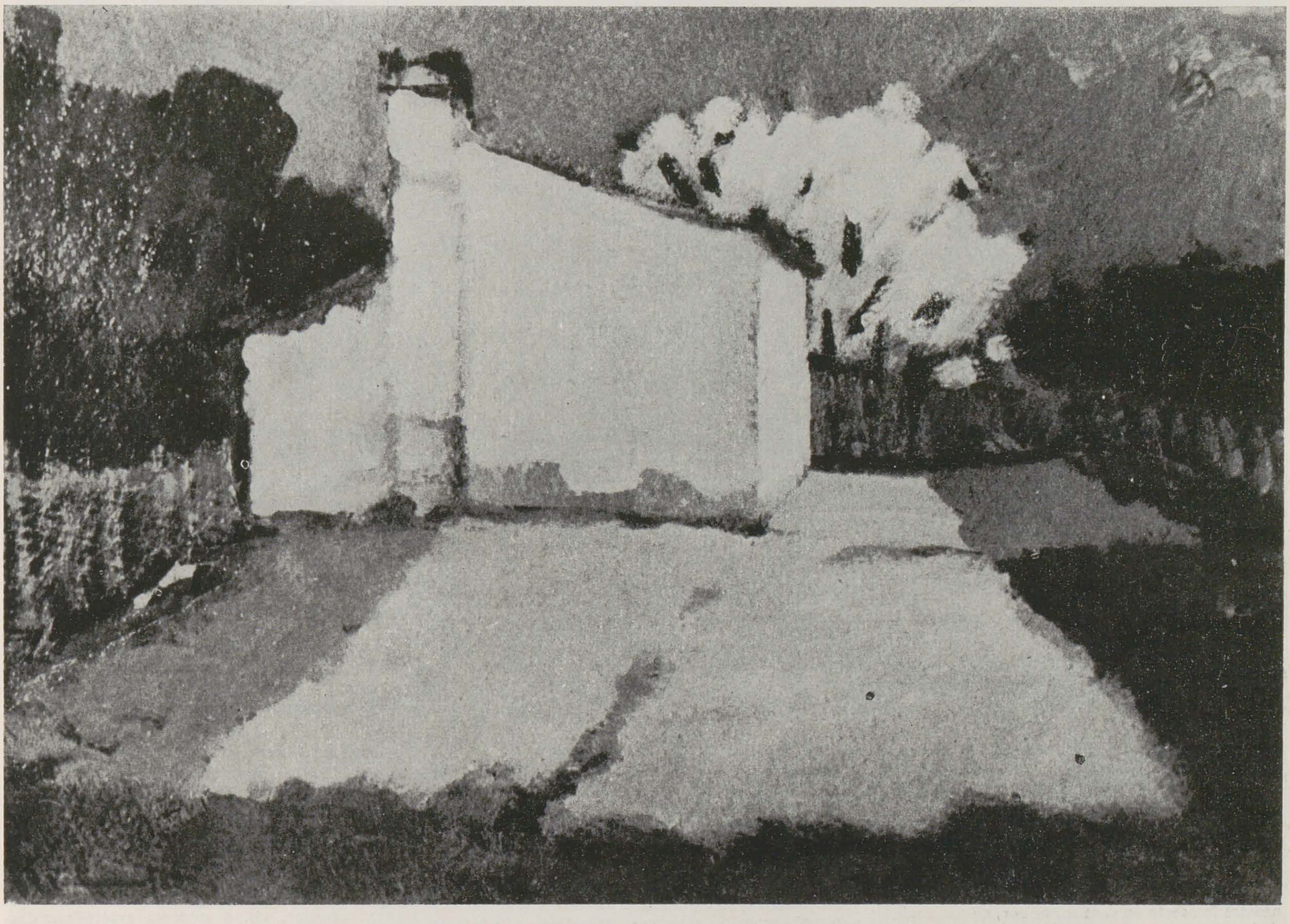
Locurile legate de biografia Poetului nu sînt consemnate într-un documentarism rece, impersonal, ci sînt interpretate și filtrate prin propria sensibilitate a artistului, care le-a străbătut pe îndelete și a intrat în comunicare cu mediul pentru a putea reda frumusețile ținutului. Casa memorială apare în trei-patru lucrări, restul fiind imagini din întregul sat Ipotești și din zona înconjurătoare — mediul inspirator atît al Luceafărului. Astfel sînt: «Spre casă», «Pe cărarea spre izvor», «Fîntîna de lîngă sat», «Marginea Ipoteștilor», «Zarea Ipoteștilor», «Izvor nesecat», «Lacul codrilor albastru». Pictorul urcă și mai sus, pînă în Bucovina, fie evocînd-o printr-un simbol elocvent — o pîine sau un braț de busuioc lîngă o traistă specifică țesăturilor tradiționale țărănești; fie prin marcarea unui monument precum «Putna, ochiul Bucovinei», făcînd legătura cu manifestările comemorative de la mormîntul lui Ștefan cel Mare inițiate, printre alții, de Eminescu; fie prin compoziția «Inima Bucovinei», ce ingenios împletește decorul de teatru cu ilustrația simbolistă.

elena boariu • căminul artei (parter)

Grafica de carte a Elenei Boariu depășește simpla ilustrare la obiect a textului. Ea nu încearcă doar să explice povestea în imagini elocvente, ci se avîntă în legende personale, pornind de la sugestia literară. Este drept că și orientarea spre un anumit tip de basm modern, plurisemantic, îi aparține artistei și-i explică întreaga propensiune pentru o lume misterioasă a vegetalului, din care se întrupează și cresc ființe fantastice. (Distincțiile pe care le-a primit pentru «Coiful de aur» de Vasile Voiculescu și «Poarta de sticlă» de Silvia Kerim sînt o dovadă în acest sens.) Pe această linie, a întrepătrunderii fitomorfului în antropomorf, se întîlnește cu pasiunea ilustratorilor de stil Art Nouveau care asfixiau suprafața cu vrejuri, frunze, flori și fructe de tot felul, printre care se împleteau sau din care se înfiripau siluete de nostalgice femei-plantă, cu zîmbete reci și distante. Dar ceea ce caracterizează imaginile Elenei Boariu este tocmai marea lor aerare, spațiul generos pe care se profilează și concentrarea zonelor de maximă greutate în extremitățile paginii ce, totuși, nu dezechilibrează compoziția, pentru că sînt ușor contracarate de cantitatea de alb din rest. Un duct de o deosebită eleganță extrage personajele din hățișul de linii ce desemnează natura în toată măreția ei, natura generatoare și regeneratoare în care toate ființele își găsesc sălaș și odihnă. Acest desen plin de sensibilitate este secondat de o paletă subtilă, rafinată de culori reci, menită să modeleze gustul cromatic și să dea primele precepte de estetică aplicată micilor cititori.

maria lungu-neagu • galateea

La polul opus se plasează expoziția deschisă la Galateea — ea este un exemplu de neînțelegere a sensului ilustrației și de imagine ce preia și tratează textul la modul cel mai propriu, lipsit de orice fluturare de fantezie și grație. Expozanta alege proverbele și zicătorile lui Anton Pann — atît de opulente în înțelesuri și interpretări — pe care



TEODOR RĂDUCAN

https://biblioteca-digitala.ro

COCA MEȚIANU

le pictează pe sticlă. De fapt, ea nu folosește decît suportul acestei tehnici tradiționale, căci altfel nu preia nimic din stilul meșterilor iconari de acum un secol și jumătate: nici desen, nici fizionomie și nici măcar culoare (nuanțelor eclatante ea preferîndu-le tonurile terne de brun și gri mohorît, fără a specula strălucirea geamului, așa cum făceau pictorii pe sticlă transilvăneni). Contrar liniei sigure și dezinvolte a autorului anonim, autoarea noastră folosește un contur nesigur, cu poticneli, ce dă figuri disgrațioase, neinspirat caricaturizate într-o penibilă căutare a grotescului. Ea nu sesizează că mesajul lui Anton Pann era tocmai de o mare seninătate, căutînd pentru toate tarele un corectiv glumeț și nu o sardonică înfierare. Însuși tipul uman, ales ca sursă de inspirație, este recognoscibil între cele mai nereușite mostre de ilustrație de poveste din cărți tipărite acum trei decenii.
În pictura pe lemn găsim aceeași nefastă influență a publicațiilor vechi, de parcă i-ar fi stat căpătîi coperțile colecției «Povești nemuritoare». Tipul somatic folosit pentru «Anotimpuri», pentru tripticuri sau pentru celelalte compoziții cu cîte trei personaje («Revelație», «Ritual», «Dialog sentimental») este pur oriental, de parcă aceste lucrări nu puteau fi concepute în arealul românesc. La fel este gestica și impostarea de melanj egipteano-persan. Și Magdalena Rădulescu avea o propensiune pentru chipurile asiatice, dar tematica dansurilor sau a călăreților era, totuși, autohtonă.
Uimitor cum, într-o singură expoziție, se pot întîlni două stiluri atît de străine unul de altul, ca și cînd ar fi fost elaborate de persoane diferite; unitatea exponatelor nu se regăsește decît în fărîmițarea suprafeței, în anatomia și poza personajelor. De asemenea, este trist să constați că, în anumite cazuri, cînd folclorul și arta populară sînt enunțate cu grandilocvență în creația plastică modernă, tocmai atunci ele sînt mai puțin folosite și înțelese — și nu neapărat așteptînd să le vedem preluate în spiritul strict al tradiției culturale ancestrale (căci am cădea în purism dacă am cere așa ceva), ci măcar într-o interpretare personală.

coca mețianu • căminul artei (parter)

Una dintre decanele de vîrstă ale picturii feministe românești — alături de Clara Cantemir și Sabina Negulescu — Coca Mețianu își afirmă și în această ultimă expoziție tinerețea artistică prin puternica vibrație pe care o simte în fața motivului pictural, observat realist și tratat în toată amănunțimea. Peisaj, natură statică, portret, nud sau compoziție tematică, sînt abordate cu egală pasiune pentru bogăția lor coloristică, pe care autoarea nu se sfiește să o redea cu toată abundența naturalismului pe care îl slujește. Ea nu urmărește înscrierea într-o gamă anumită, dominantele nu o interesează ci, cu o juvenilă lipsă de inhibiție, folosește întreaga paletă, cu nuanțele scoase direct din tub, fără amestecuri. Această notă «fovă» este accentuată și de conturarea puternică a modelelor, direct din penel. Prin beatitudinea sa coloristică, evitînd monocromiile călduțe și cu efect sigur, Coca Mețianu își demonstrează personalitatea bine conturată, ce nu a făcut niciodată concesii gustului general și succesului facil.

marcel chițac • eforie

Observator realist al naturii, fără interpretări grafice sau cromatice — poate doar cu o vagă conciziune a formelor și gamelor — Marcel Chițac a prezentat publicului o amplă expoziție de peisaje. Totdeauna copacii sînt prezenți în lucrările sale, creînd stîlpi compoziționali din trunchiurile lor și speculîndu-le decorativul coroanelor ce-i oferă o grafie puternică. Preferința autorului se îndreaptă spre anotimpurile ce lasă arborii goi de frunze — toamna tîrzie, iarna sau desprimăvărarea — spre a avea la dispoziție ciudata caligramă a broderiei crengilor. El însuși se declară interesat de anatomia copacilor, care i se pare foarte evocatoare pentru creația plasticianului; la fel, este preocupat de efectele de umbră în care evită acromatismele, mergînd de obicei pe complementare. Marcel Chițac este în primul rînd desenator, așternînd culoarea pe o compoziție grafică solidă și, în majoritatea cazurilor, lăsînd evidentă grănițuirea ductului. În acest fel, el amintește de școala realiștilor ruși de la finele secolului al XIX-lea ce a dăinuit pînă la mijlocul următorului. Greutatea și stabilitatea portretelor este remarcabilă: privirea dîrză a tatălui, trăsăturile obosite ale mamei, candoarea chipurilor propriilor progenituri evocă solide studii academiste, cînd desenul era regele artelor, culoarea ocupînd totdeauna locul secund și neîndrăznind să acopere conturele.
Adept al mimesisului, în care fantezia sau licențele plastice nu-și au locul, Marcel Chițac este un sîrguincios copist al naturii înconjurătoare.

mihai țopa • g.a.m.b.

O retrospectivă a creației plastice a arhitectului Mihai Țopa, dispărut în plină maturitate creatoare, ne oferă posibilitatea descoperirii unui stil bine închegat și a unei unități de preocupări artistice. Subsumate studiilor sale inițiale, lucrările sînt eminamente geometrizate și decorativizante, puternic marcate de o viziune scenografică. Mihai Țopa practica, în egală măsură și cu egală măiestrie, mai multe tehnici pe care era deplin stăpîn: grafică, monotipie, pictură. Un pasionat de strălucire, nuanțele pe care le folosea erau luminoase, pastelate, blînde. În majoritatea cazurilor folosea estompări care creau o volumetrie plină și mîngîioasă. Naturile statice — de obicei vase cu flori — erau

https://biblioteca-digitala.ro

MARCEL CHIȚAC

DANA GREFU

https://biblioteca-digitala.ro

foarte bine legate, monolite chiar, de parcă firele, lujerele şi petalele nu ar fi fost detaşate, ci ar fi făcut corp comun în buchetul reprezentat. În portretistică folosea aceeaşi manieră învăluitoare, cu tendinţe de voalare a tridimensionalităţii şi ştergere a conturelor precise. Peisajele şi compoziţiile cu temă industrială erau foarte expresiv realizate, căci autorul reţinea numai semnul convenţional de recognoscibilitate a obiectivului, fără a intra în detalii (precum în « Cazangerie la Griviţa Roşie » sau « Şantier naval »). Paleta jovială, fără a fi stridentă, bucuria de a modela tonurile, ne arată că Mihai Ţopa a fost un entuziast al culorii.

dana grefu ● galateea

Pornind de la textele vedice, de la lirica wagneriană şi de la poezia cosmogonică eminesciană, grafica Danei Grefu este stăpînită de grandiosul mişcării astrale. Ca sintaxă plastică, ea a recurs la un gestualism bine dirijat, în care pata sau suprafaţa continuă ce desemnează un traiect al batonului de ceracolor, sînt riguros stăpînite, nelăsate în voia aleatoriului. Deşi vrea să materializeze haosul primordial, nimic nu este haotic în lucrările ei. Forţele dezlănţuite, care evoluează în stratosferă şi care ameninţă să se anihileze reciproc prin impact, se întîlnesc totuşi fără să se ciocnească, evitîndu-se în ultimul moment printr-o elegantă volută.
Ceea ce impresionează în lucrările Danei Grefu este absenţa angulozităţilor sau a liniilor drepte. Nimic nu este brutal şi nu agresează ciclicitatea eternă a planetelor. Caligrama la care face apel artista urmăreşte totdeauna unduirea calmă, spirala recurentă şi, uneori, chiar închiderea într-o monadă perfectă; ea foloseşte în mod constant linia ondulată pe care William Hogarth o considera summum-ul de rafinament şi expresivitate în tratatul său de estetică « Analiza frumosului ». De aceea, şi agitaţia pe care o propune ea — bolboroseala magmei, valurile de fum şi ceaţă, bulversarea eoliană — nu este distructivă şi terifiantă, ci fascinantă şi acaparantă ca o *fata morgana*. Sînt folosite gamele reci, dominantele de albastru sau jocul de complementare.

atelier 35 buzău ● eforie

Cei nouă tineri expozanţi buzoieni îşi fac debutul de grup în Capitală cu o suită de lucrări pe cît de variate pe atît de interesante. Nu lipseşte aproape nici un gen din cadrul artelor plastice şi decorative care să nu fie excelent reprezentat în preocupările lor: pictură, grafică, sculptură, textile, sticlă şi caricatură sînt slujite cu dăruire şi talent. *Cristina Menzopol* este atrasă în picturile sale de peisajul citadin de altădată, cu funciara sa nostalgie surprinsă în gamele reci şi stăpînit de o metafizică singurătate (« Mîntuleasa », « Calea Moşilor », « Bucureştiul vechi »). « Zidul » este un pretext pentru *Aurelia Tudorache* de a dezvolta nişte subtile game de ocru, în care se pot citi bogate hărţi de igrasie, de scorojeală şi graffiti aşternute de generaţiile succesive trăitoare în acel loc; pictura sa este şi o formă de profundă analiză introspectivă. O interesantă folosire a surselor inspiratoare ale artei populare găsim în pictura pe sticlă a lui *Valeriu Şuşnea*, ce îmbină în chip salutar fizionomiile şi gestica tradiţională a meşterilor freschişti ori iconari, cît şi tematica de provenienţă folclorică (basme şi legende) cu o sintaxă plastică modernă, foarte evocatoare. Grafica *Simonei Popovici* este plină de sensibilitate şi eleganţă, găsind rezolvări poetice pentru naturi statice compuse din obiecte modeste, de uz curent, dar investite cu o aură de exotism şi mister prin alăturarea de scoici, pene şi cutiuţe închise, virtuale ascunzători de comori. Prin aranjament şi tratare, aceste elemente sînt monumentalizate — deşi lucrate cu minuţie de miniaturist, fără a scăpa cel mai mic detaliu ce ar oferi motiv de virtuozitate oricărui artist hiperrealist. Dar, prin încadrarea într-o riguroasă matrice dreptunghiulară sau pătrată (tinzînd spre « divina proporzione »), impune lucrărilor sale şi o doză de decorativ. *Rodica Panaitescu* practică o sculptură foarte viguroasă şi bogată în idei. « Structurile marine » sînt o investigare a mediilor subacvatice, folosindu-se expresivitatea planurilor şi volumelor reliefului plat. « Gînduri » şi « Poarta aşteptărilor » abordează sfera psihologicului cu o uimitoare forţă aperceptivă în pătrunderea vieţii interioare.
În general, întreaga expoziţie este pusă sub semnul decorativismului, căci orientarea tuturor participanţilor este către zona ornamentalului şi a plasticii de interior. Grafica vegetală realizată de *Anca Szep-Dorojan* are darul de a înveseli ochiul cu jocul de frunze şi petale ce, prin centripetare, dau efecte de op art, folosibile ca proiecte de imprimeuri. Şi *Georgeta Adam* este interesată de « Structuri vegetale » pe care, pornind de la tapiseria medievală mărită macroscopic, o tratează cu fineţe în imprimeurile sale. Gamele de brun şi ocru constituie baza cromatică a artistei care, în acest mod, vrea să sugereze patina timpului. Tot inspiraţia fitomorfă o călăuzeşte şi pe *Rodica Gheorghe-Tache* în sticlăria sa cu forme organice, pline. În sfîrşit, caricaturistul *Radu Herţug* aduce în lucrările sale umorul şi ironia specifice genului, găsind pentru aceasta modalitatea cea mai eficientă — cea a desenului elocvent prin el însuşi, fără cuvinte.

gheorghe grigore

expoziţia dedicată « centenarului eminescu ● simeza

În şirul manifestărilor închinate Luceafărului poeziei româneşti, expoziţia de la « Simeza » se înscrie ca una dintre cele mai semnificative, reunind plasticieni cu o reală vocaţie pentru transgresarea operei spre meditaţie filosofică, spre mutarea ei în alte dimensiuni adică, cu mijloace specifice însă, conform structurii stilistice a fiecăruia. Preocupaţi în a sugera ceva din universul eminescian, atît de implicat în orizonturile vizualităţii, artiştii s-au apropiat de această temă majoră, propunînd lucrări dintr-un set definitoriu pentru viziunea lor, constituind astfel în sine un gest comemorativ, conform preceptului viabil că Eminescu este atît de vast încît poate fi asociat şi cu aceste lucrări, repetăm, realizări de vîrf ale unor artişti binecunoscuţi (Gheorghe Iliescu-Călineşti, Corneliu Vasilescu, Ştefan Sevastre, Horia Paştina, Theodor Bogoi, Paula Ribariu, Paul Gherasim, Marin Gherasim, Dan Mohanu, Florin Ciubotaru, Alexandru Chira, Liviu Rusu). Alţii, precum Ion Pacea (cu un portret ce modifică oarecum imaginea unui Eminescu astral, arătîndu-l ca un om al epocii sale), Ştefania Grimalschi (într-o compoziţie îndrăzneaţă, în tonalităţi reci, cu sugerarea pluvialului, integrîndu-l pe Eminescu într-o mitologie nordică), Viorel Grimalschi (care reia o schemă iconografică cu o mare forţă de iradiaţie), Constantin Flondor (desfăşurînd o cosmologie sui-generis) sau proiectele monumentale datorate lui Dinu Rădulescu, Ion Mândrescu, Neculai Păduraru, Adrian Popovici, Elena Hariga au încercat să reconstituie segmente din creaţia eminesciană sau să abordeze global « ideea de Eminescu ». Nici una din cele două posibile atitudini nu este în sine mai potrivită decît cealaltă, întrucît, aşa cum s-a putut vedea şi în actuala expoziţie, coerent concepută şi frumos articulată, ambele rezistă confruntării benefice cu sferele ideale ale creaţiei « omului deplin al culturii româneşti ».

radu ionescu

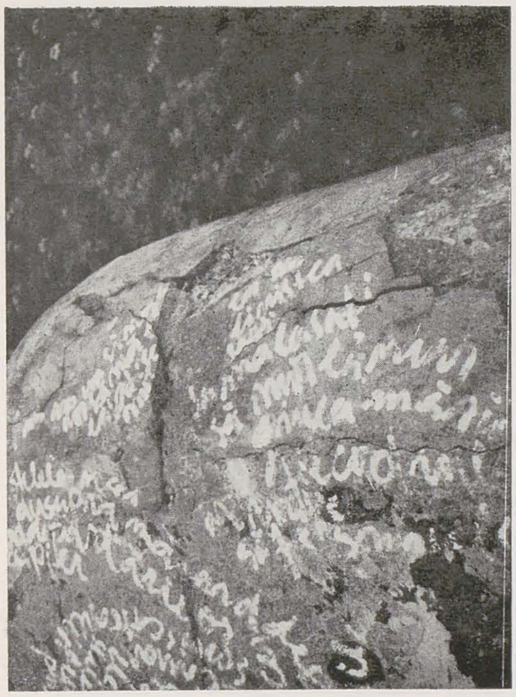
cenaclul u.a.p. botoşani

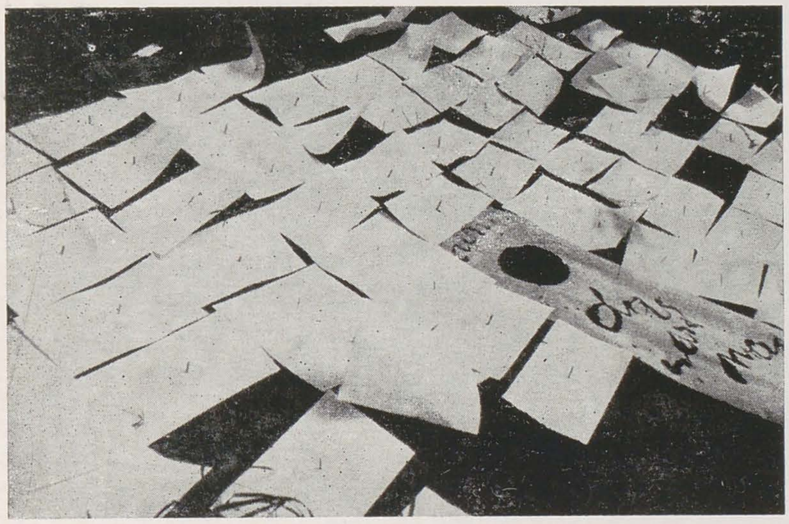
După ce au contribuit cu discreţie şi eleganţă la crearea unui cadru potrivit Centenarului Eminescu şi zilelor Luchian la Botoşani, iată-i pe membrii Cenaclului prezentînd în sala Eforie un florilegiu din activitatea lor. Pictori de atmosferă, de locuri sau interioare evocatoare, cei patrusprezece expozanţi constituie un ansamblu echilibrat, de bună calitate, în care nu lipsesc nici enunţurile unor viitoare bune surprize. Zăbovind cu trudă, dar fără urmă de oboseală, în faţa motivului, *Victor Hreniuc* nu se dezminte nici de data aceasta. Peisajele sale, în care elementele de atentă observaţie nu fac decît să pună încă mai puternic în lumină aura de caldă poezie care le învăluie, sînt pagini de autentică maturitate artistică, împlinită cu sîrg şi discreţie. Aceleaşi observaţii le putem face şi desenelor sale, poate uşor « retro », doveditoare a unui excelent meşteşug ce se subsumează perfect ideii artistice. Alături de el, *Teodor Valenciuc*, cel puţin printr-o lucrare (Peisaj cu zid) se înscrie în cea mai autentică linie a picturii moldoveneşti, prin lumină şi sensibilitate.
Mai dinamic, preferînd sugestia în locul imaginii (pe care de altfel nu o evită întotdeauna şi a cărei surprindere o stăpîneşte cu siguranţă), *Corneliu Dumitriu* sugerează locuri sau stări de spirit coborînd pînă la limita nonfigurativului. Marea sa compoziţie închinată lui Eminescu are toate calităţile necesare unui omagiu adus poetului.
Divers ca modalităţi de expresie artistică, *Radu Cotişel* respinge, în mod deliberat, unitatea stilistică urmărind, în primul rînd, unitatea de atmosferă în lucrările sale. Fie că ne aflăm în faţa unui peisaj, a unei naturi moarte sau a unei ferestre, o atmosferă de blîndă forţă evocatoare, de chietudine, se revarsă din oricare din aceste pînze. Pictor de nuanţe pe care le surprinde cu nerv, Radu Cotişel reprezintă o faţetă aparte a acestui grup. Conferind o notă utilă de dinamism expoziţiei, *Dumitru Agraviloaie* realizează o sinteză între pictură şi grafică în imaginile de puternică expresivitate ale unei cascade, întreaga structură a tabloului fiind apropiată de aceea a unui obiect, prin îndepărtarea de la canoanele clasice. Conferind monumentalitate unor imagini de mici dimensiuni şi nu lipsite de detalii, Agraviloaie se impune drept un artist a cărui evoluţie merită să fie urmărită. Cel de al şaselea pictor al grupului, *Vasile Mălinaş* dovedeşte a fi mai apropiat temperamental de spiritul post-impresionist, pe care-l trădează prin incertitudinea imaginii în favoarea atmosferei. O notă aparte, ciudată, pun în expoziţie compoziţia semnată de *Constantin Curea*, cu studii de metalist şi panourile alegorice baroc-filosofice ale lui *Aurelian Antal*, ceramist, care aduce şi în lucrările sale ceramice (coautor cu *Maria Antal*) aceeaşi vocaţie a somptuozităţii baroce.
Graficienii cenaclului mărturisesc, şi de data aceasta, o exemplară conştiinţă artistică şi certă înzestrare. Tînăra *Liliana Grecu*, în miniaturi de o creatoare inventivitate ştie, atunci cînd se apleacă asupra operei lui Eminescu, să impună nobleţea şi sentimentul profund al operelor care i-au servit drept sursă de inspiraţie. *Gheorghe Stanciu* ne face să regretăm că participă doar cu o singură lucrare (serigrafie), cunoscîndu-i calităţile în repetate rînduri dovedite. *Gheorghe Popescu* este un acuarelist de mare fineţe, cel puţin una dintre lucrările expuse fiind demnă să figureze în orice antologie de grafică contemporană. În sfîrşit, *Mihai Bejenaru*, inspirat de poezia Ipoteştilor, propune popasuri poetice în locuri de mare frumuseţe.
Activînd în mijlocul cuptoarelor de sticlă de la Dorohoi, *Mihai Debeli* realizează compoziţii în sticlă regîndind forme adesea cunoscute şi conferindu-le astfel noutate şi prospeţime, iar *Cătălin Hrimiuc* se impune şi de data aceasta drept unul dintre cei mai înzestraţi creatori de sticlă de la noi. Formele simple, masive, cu discrete accidente intenţionate, au puritatea şi discreţia operelor care impun un adevărat artist.

calendar

marcel olinescu (n. 4 septembrie 1896), grafician, Bucureşti
aurel iacobescu (n. 5 septembrie 1906), pictor, Bucureşti
maria-şarlota ciupe (n. 6 septembrie 1909), grafician, artist decorator, Cluj-Napoca
alexandru ţipoia (n. 19 septembrie 1914), pictor, Bucureşti
ion mitrea (n. 3 septembrie 1919), pictor, Cluj-Napoca
mihai dăscălescu (n. 21 septembrie 1919), pictor, Galaţi
ion dămăceanu (n. 5 septembrie 1924), sculptor, Bucureşti
ion pacea (n. 7 septembrie 1924), pictor, Bucureşti
gheorghe răducanu (18 septembrie 1924), pictor, Bucureşti
cornelia marilena bartolomeu (n. 24 septembrie 1924), artist decorator, Bucureşti
elena forţu (n. 9 septembrie 1929), pictor, Bucureşti
maria ioan costa (n. 27 septembrie 1929), pictor, Bucureşti
ion gheorghiu (n. 29 septembrie 1929), pictor, Bucureşti
mariana macri (n. 10 septembrie 1939), pictor, Bucureşti
spiru vergulescu (n. 13 septembrie 1934), pictor, Bucureşti
dimitrie grigoraş (n. 15 septembrie 1934), pictor, Bucureşti
tiberiu zelea (n. 19 septembrie 1934), pictor, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

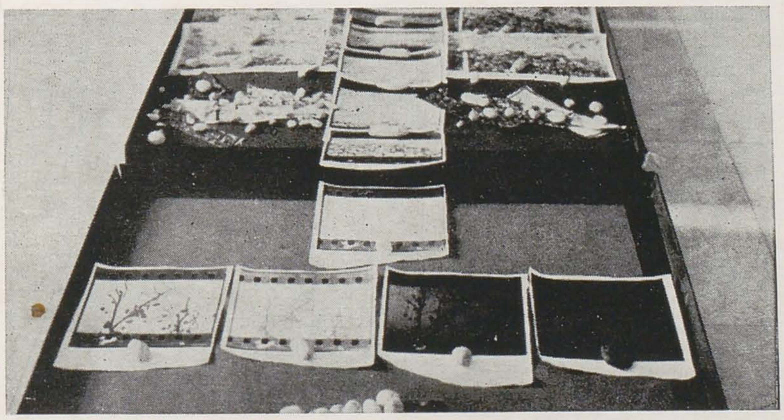


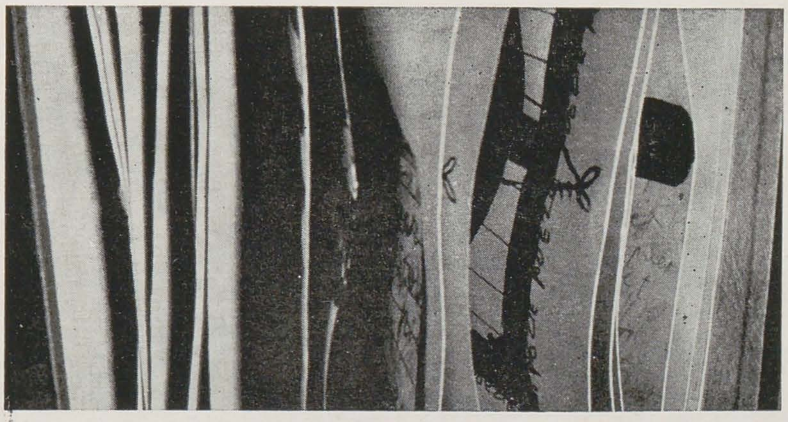


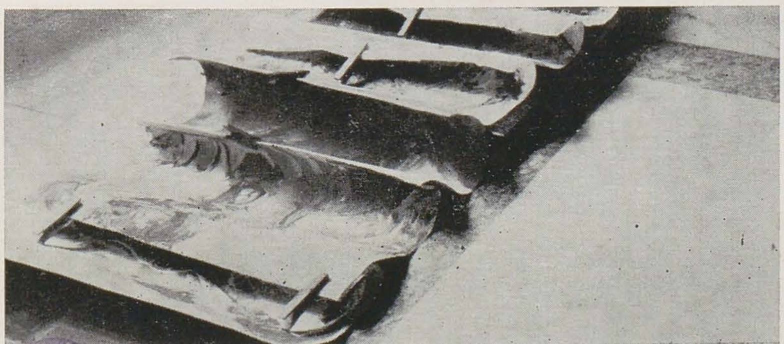
manifestări dedicate anului eminescu

oradea, 1989

(ANIKO şi DOREL GĂINĂ-GERENDI, DAN PERJOVSCHI, MARIA MINCHEV·CI, EMIL DOBRIBAN ş.a.)







144

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro